جامعة العلوم الإسلامية العالمية

كلية الدراسات العليا

قسم اللغة العربية

المرض وأثره في تشكيل التجربة الشعرية

Disease and its effects on the poetic experience

Illness

إعداد:

أيوب سالم محمد المشاعلة

إشراف :

أ.د إبراهيم عبد الرحيم السعافين

قدمت هذه الأطروحة استكمالاً لمتطلبات درجة دكتوراه

في تخصص أدب ونقد في جامعة العلوم الإسلامية العالمية

تاريخ المناقشة : عمان ٢٨/٨/٢٠١٤

جامعة العلوم الإسلامية العالمية

كلية الدراسات العليا

قسم اللغة العربية

المرض وأثره في تشكيل التجربة الشعرية

إعداد:

أيوب سالم محمد المشاعلة

إشراف :

أ.د . إبراهيم عبد الرحيم السعافين

" قدمت هذه الأطروحة استكمالاً لمتطلبات درجة دكتوراه

في تخصص أدب ونقد في جامعة العلوم الإسلامية العالمية "

تاريخ المناقشة : عمان ٢٨/٨/٢٠١

المرض وأثره في تشكيل التجربة الشعرية

Disease and its effects on the poetic experience

I illness

اسم الطالب : أيوب سالم محمد المشاعلـة

اسم المشرف : إبراهيم عبد الرحيم السعافين

نوقشت هذه الأطروحة وأجيزت بتاريخ ٢٨ / ٨ /٢٠١٤

أعضاء لجنة المناقشة :

الدكتور		الجامعة	التوقيع
١_ الأستاذ الدكتور إبراهيم السعافين	(مشرفا)	الأردنية	
٢_ الأستاذ الدكتور عماد الخطيب	(رئيسا)	العلوم الإسلامية العالمية	
٣_ الأستاذ الدكتور سامح الرواشدة	(عضواً)	مؤتة	
٤_ الأستاذ الدكتور موفق مقدادي	(عضواً)	العلوم الإسلامية العالمية	

The World Islamic Science &Education University (wise)

Faculty of Graduate studies

Dept. of Arabic Language

Disease and its effects on the poetic experience

I illness

Ayoub Salem Mohamed Al-Mashaleh

Ibrahim AbdalrhemAl-Sa'fen

“A dissertation Submitted In Partial Fulfillment Of The Requirements For The Degree Of Doctor Of Literature and Criticism In At The World Islamic Science And Education University ".

The World Islamic Science and Education University

Amman

August /٢٨/٢٠١٤

التفويض

الإهداء

اللهم ... منك ... وإليك

إلى من قال الله في حقهما (رب ارحمهما كما ربياني صغيرا)

إلى رفيقة دربي التي قاسمتني حرَّ الشقاء وبرد النعيم

إلى أبنائي وبناتي ... رموز أمل

إلى جهاد (ابي مؤمن) رمـز الوفاء

إليكم جميعاً ... أحني قلبي على محبتكم

الشكر والتقدير

الحمد لله الذي أسبغ عليّ فضله، وكساني نعمة العقل، وعلمني ما لم أعلم، وهداني لأن أخط بالقلم هذه الدراسة بتوفيقه وهدايته، فله الحمد والشكر بداية ونهاية .

وإنه ليسعدني أن أتقدم بخالص الشكر والتقدير إلى جامعة العلوم الإسلامية العالمية ممثلة برئيسها وأعضاء الهيئة التدريسية والعاملين فيها .

كما يسعدني أن أتقدم بخالص الشكر والتقدير إلى أستاذي الفاضل الدكتور إبراهيم السعافين المشرف على هذه الرسالة بما أولاني من رعاية وحب وتوجيه، وتقدير للعلم، أشكره على عطائه المتدفق الذي لم يبخل به يوماً .

ولا يفوتني أن أتقدم بخالص شكري وتقديري وامتناني إلى أساتذتي الأفاضل :

الأستاذ الدكتور :عماد الخطيب أستاذ النقد، جامعة العلوم الإسلامية العالمية .

الأستاذ الدكتور : سامح الرواشدة أستاذ النقد، جامعة مؤتة .

الدكتور : موقف مقدادي أستاذ النقد، جامعة العلوم الإسلامية العالمية .

لتفضلهم بالموافقة على الاشتراك في لجنة المناقشة والحكم على هذه الدراسة، رغم ضيق وقتهم وكثرة مسؤولياتهم وأعبائهم، فجزاهم الله خير الجزاء ولهم مني كل ودٍ ومحبة وتقدير .

والشكر موصول إلى كل من مد للباحث يد العون والمساعدة، أخص بالذكر أخي جهاد العقيل، وصديقي الأستاذ صالح الحايك، وابن أخي العزيز سالم، لما قاموا به من جهود رفدوا بها هذه الدراسة، وأخرجوها بثوبها الجديد الناصع .

قائمة المحتويات

مُلخّص

المرض وأثره في تشكيل التجربة الشعرية

إعداد

أيوب سالم محمد المشاعلة

إشراف

الأستاذ الدكتور : إبراهيم عبد الرحيم السعافين

تتناول هذه الدراسة ظاهرة بارزة في الشعر العربي المعاصر ، وهي ظاهرة المرض، في محاولة جادة تكشف عن العلاقة الحميمة المتصلة بين الشاعر ومرضه، مع بيان رؤية الشعراء للواقع ، اجتماعياً ، وسياسياً ، وثقافياً ، وحضارياً ، للتعبير عن المشكلات الجوهرية فيه، وكيفية التواصل بهذه التجربة لتجسد رؤاهم المعاصرة .

حاولت الدراسة أن تجد إجابة عن سؤالين مهمين، يدوران حول توجه الشعر المعاصر نحو المرض في فهم الوجود ، ومن ثم في تشكيل الرؤيا وعلاقتها بالزمن الحاضر .

لقد كشفت الدراسة عن المرض وأثره في تشكيل الرؤيا الشعرية، على مستوى (الموقف من الذات والموقف من الحياة والموت-فلسفيا- والموقف من الآخرين والموقف من الخلود) في سعي حثيث من الشاعر إلى تخصيب نصوصه وتلقيحها بثقافات وروافد ورموز وإشارات تبعث فيها التجدد، وتنتشلها من السطحية والغنائية، لتبدو قادرة على التحليق بقارئها إلى آفاق من العمق والجدة وذكاء التأويل، موظفا ذلك بمهارات فنية استطاعت أن تذيب معطيات تلك الروافد الدلالية في سياقاته الشعرية، دون أن يفرضها فرضا ذهنيا مجردا منفصلا عن سياقاته، وبشكل مغاير للآليات المتبعة في القصيدة التقليدية، مما أوجد يقيناً لدى الباحث بأن الشاعر المعاصر،بنى جسراً متيناً بين الأزمنة ؛ ليحقق مستقبلاً ، وليكون عامل توازن بين الذات في مواجهة (المرض والموت) من جهة،وفي مواجهة العالم (السلطة الاستعمار ، العولمة ، محاولات طمس الهوية) من جهة أخرى، من خلال الحضور المكثف للرموز.

كما اهتمت الدراسة بالكشف عن التشكيل الفني في بناء النص الشعري المعاصر، مبينة أثر المرض في بناء لغة شعرية، ومعجم شعري وصورة شعرية وإيقاع ، وما حقق من تطور فني ، لذا كان طموحها _الدراسة _ هو الكشف عن المفهوم الأصيل للتحديث الشعري فتتبعت أصوات الشعراء ، ورؤاهم الفنية، وأثرها البارز في دعم الانتماء الثقافي، وفي تحريك المشاعر تجاه اليومي المعيش ، مما خلق تواصلاً فاعلاً بين المنشئ والمتلقي .

جاءت هذه الدراسة مقسمة على ثلاثة فصول، تناول الفصل الأول أثر المرض في تشكيل الرؤيا. مبرزا موقف الشعراء من الذات، والحياة والموت، والآخرين، والخلود، أما الفصل الثاني: فقد تناول أثر المرض في التشكيل الفني(المعجم الشعري، اللغة الشعرية الصورة الشعرية، الإيقاع) وأثره في نظام التوصيل، وقد جاء الفصل الثالث مبيناً أثر المرض في بناء القصيدة من حيث الدلالات المباشرة والبعيدة، والترميز للموت، والنظر إليه بوصفه صديقاً أو عدواً، كما أبرز اشتغالات النص الفنية من حيث البساطة والمباشرة والتعقيد، كما ألمح إلى تشكيل القصيدة من حيث حجمها .

لقد توصلت الدراسة إلى أن هذه الظاهرة، قد أخذت مساحة كبيرة في الشعر العربي المعاصر، تتلمسها في أعمال (السياب، وأمل دنقل ، ومحمود درويش، وغيرهم)

مما شكل نقلة نوعية، على مستوى الرؤية، والأسلوب، والإيقاع، والصياغة، لكي تتوافق مع روح العصر، دون الانقطاع عن أصالتها وماضيها .

Abstract

Disease and its effects on the poetic experience

Prepared by:

Ayoub Salem Mohammed Al-Masha'alih

Supervised by:

Prof. Ibrahim Abdul Rahim Al-Sa'afen

This study discuses a significant phenomenon in contemporary Arabic poetry, a phenomenon of the disease, in a serious attempt to reveal the intimate relationship between the poet and his illness, indicating the poets vision of the reality socially, politically, and culturally to express the fundamental problems in it, and how to communicate with this experience to reflect their contemporary visions.

The study attempted to find an answer of two important questions, relating to the contemporary poetry seeks to understand the presence of the disease, then its vision its relationship to the present in time.

This study indicated the disease and its effect in shaping the poetic vision , at the level of (the self position, the life situation and death-Philosophically - and the others attitudes and the immortality) in actively pursued by the poet to enrich texts with cultures and tributaries, symbols and signs bring regenerative, and keep it away from superficial and singing, to enhance its reader ability, novelty and intelligence, by technical skills were able to melt the data that reaches results in the contexts of poetry, without being imposed mentally, merely and separate it from the contexts, and differs

from the used procedures in traditional poem, which ascertained the researcher that the contemporary poet, built a solid bridge between the times, to achieve future, and to be a balancing factor between the self to face (disease and death) on one hand, and the world from the other hand (the power of colonialism, globalization, attempts to blur the identity, through the massive presence of symbols.

The study also focused on the technical formation in building the poetic contemporary text, indicating the disease effect in making a poetic language, and poetic glossary, image and rhythm related to art achievement. Therefore, the researcher ambition was to reveal the original concept t of the modern poetic, as the researcher followed the poet's voices, their artistic visions, and its effect in supporting the cultural affiliation, and dealing with feelings toward the daily life, which create an effective means of communication between the originator and the recipient.

This study divided into three chapters, the first chapter discusses the disease effect in vision formation. Highlighting the poets' perspective of self, life, death, others, and immortality, the second chapter dealt with the disease effect in Art formation (the poetic language, poetic glossary, image and rhythm) and its impact on the delivery system.And the third chapter shows the effects of disease in building the poetic in terms of the direct and indirect significances, the, symbolism to death, and consider it as afriendor an enemyhighlighted. The structure of the artistic texts in terms of simplicity,direct,and complexity andhighlighted the formation of the poetic size.

The study concluded that this phenomenon, has taken a large area in contemporary Arabic poetry, reflected in the (Sayyab, AmalDenkul, Mahmoud Darwish, and others work) .

That forms a quantum leap, at the level of vision, style, rhythm, and wording, in order to comply with the spirit of the times, without interruption for its authenticity and past.

المقدمة

تتصدى هذه الدراسة الموسومة بعنوان: ((المرض وأثره في تشكيل التجربة الشعرية))، إلى رصد ظاهرة مهمة تتجلى في الشعر العربي الحديث وهي ظاهرة (المرض)؛ إذ يعد مضمون المرض و الإحساس بالموت مضموناً محورياً في الشعر العربي الحديث، لذا جاءت هذه التجارب تحمل رؤى خاصة مختلفة، قادت الأفهام تجاه وعي الشاعر للعالم .

تجلت هذه الظاهرة في أعمال الشعراء العرب الكبار، مثل بدر شاكر السياب، أمل دنقل، ومحمود درويش، وغيرهم، فكشفت حقائق تبدو مجهولة لكنها ملموسة بالنسبة لذات الشاعر، حملت الكثير من الألم، والصدق، والتحدي، والتمرد والمكاشفة والمعاناة، فشكلوا بها تجاربهم الشعرية، التي عكست مصداقية الحالة المرضية والانفعالية، وعبء المرحلة، والصراعات والتقابلات لديهم، مما شكل مشاهد حية نابضة، وفقت في تنسيقها بين الشكل والمضمون وفي الأسلوب والبناء اللغوي .

لقد اعتنت هذه الدراسة ببحث ظاهرة المرض في القصيدة المعاصرة، ومدى تأثيرها على أدوات التعبير الشعرية، أي : أثر المرض في لغة الشاعر وفي صوره، وفي أدوات تعبيره، وفي شعرية قصيدته، وفي إيصال الرؤية للمتلقي، باحثة عن إجابات للتساؤلات الآتية : كيف عبر الشاعر من خلال تجربة المرض عن قضاياه الفكرية والاجتماعية والسياسية والذاتية ؟ وكيف استطاع أن يبرز أثر تجربة المرض في تشكيله الفني (لغة شعرية، معجما شعرياً، صورة شعرية، إيقاعاً ؟) وكيف رسم مواقفه الشعرية تجاه الموت والحياة والذات والخلود ؟

اعتمد الباحث في دراسته على عدد من المناهج النقدية، دون أن ينغلق على منهج محدد، مستفيدا من الدراسات الأسلوبية، لتتبع هذه الظاهرة ليكشف عن فنيات ظاهرة المرض، وتجلياتها في الشعر العربي المعاصر عند نخبه من رموز الشعر العربي الحديث، جسدت تجاربهم الشعرية حالات مختلفة من الصراعات، كالصراع بين السقم والصحّة، والصراع بين الموت والحياة، والصراع بين الاستسلام والتحدي، والصراع بين الخلود والفناء، والصراع ما بين الذات والعالم....الخ .

كشفت الدراسة عن أثر تجربة المرض فنياً وفكرياً لدى المتلقي، أي : كيف بدأ الشاعر ؟ وكيف نما وتكامل ؟ وأين تواصل ؟ وأين أخفق في فهمه ؟ لذا اعتمدت الدراسة تحليل النصوص ضمن ثيماتها، واستخلاص الرؤى الفنية، والأبعاد الفكرية،وبيان العلاقات التجاورية؛ تنافراً أو اتحاداً داخل حدود النص، ثم الوقوف على علاقة الشاعر بالمتلقي، بغية الوقوف على أهمية هذه

التجربة في نظام التوصيل الفاعل، وإنتاجه للفكر والصور والدلالات، وتأكيد الصلة مع التراث، ببيان أساليب الشاعر المعاصر .

لم تتناول الدراسات النقدية العربية الحديثة موضوع المرض في الشعر العربي الحديث بشكل خاص، لكنها تناولته بشكل مبتسر وهامشي، وفي ظلال موضوعات أخرى ضمن مباحث صغيرة أو مقالات، فعلى الرغم من أهميته إلا أنه لمّا يحظَ بدراسة مستقلة بعد، لكننا لا نعدم التلميح والإشارة إليه عند بعض الدارسين، مثل :أثر مضمون الحياة والموت في بناء القصيدة في شعر بدر شاكر السياب، عبد الباسط مراشدة، وجماليات الموت في شعر محمود درويش، عبد السلام المساوي، وقلق الموت، أحمد محمد عبد الخالق، والموت في الفكر الغربي، جاك شورون، ترجمة كامل يوسف حسين، واتجاهات الشعر العربي المعاصر، إحسان عباس، والبنيات الدالة في شعر أمل دنقل، عبد السلام المساوي، والسياب... وتجربة الصراع بين اليأس والأمل، حسن موسى، والشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل، ورثاء النفس في الشعر الأندلسي، مقداد رحيم، وبدر شاكر السياب حياته وشعره، إحسان عباس، وخطاب الجسد في شعر الحداثة، عبد الناصر هلال، ومحمد مفتاح في تحليل الخطاب الشعري : إستراتيجية التناص. وهذه الدراسات جميعها أفادت الباحث ودراسته في مقاربة الظاهرة موضوع البحث، وساعدته على إجراء الموازنات والمقاربات .

إن تجربة المرض الشعرية، هي نوع من التعبير عن الحاضر ومساءلته وكشفه، من خلال ربطها بروافد متعددة وذات صلة، أكسبتها عمقا وتحررا من قيود الزمان والمكان، مما مكن الشاعر من رؤية عمله من زوايا مختلفة، وبذلك يكون قد أصّل تجربته المعاصر، وربطها بجذورها في تراثه العريق من ناحية، واتصاله بوجدان الجماهير من ناحية أخرى.

لقد استطاع الشاعر المعاصر، من خلال اتكائه على تجربته، أن يبتعد عن السقوط في فخ التقرير، مشكلات قصيدته ضمن مسارات تتجلى في الأصوات الشعرية، والبنية المقطعية، واستخدام تقنية التداعي الحر، عن طريق التجسيد، والحلم، والسرد، مما ساهم في نمو القصيدة المعاصرة وتطورها .

لقد قامت هذه الدراسة على قراءة نصوص مختلفة لدى نخبة من الشعراء العرب، في محاولة للكشف عن مدى توافر هذه الظاهرة في دواوينهم، وتبين أنها قد احتلت مساحة واسعة من أعمالهم الشعرية، فقد تجلت في أعمال شعراء كثر من مثل : (السياب، أمل دنقل، محمود درويش، محمد الثبيتي، ممدوح سالم، الشابي، خليل مطران) إلا أن الدراسة اقتصرت على (السياب ودنقل

ودرويش)، ذلك أن هؤلاء الشعراء الثلاثة عاشوا تجربة المرض، وعبروا عنها، ورسموا ملامحها .

اعتمدت الدراسة على النصوص الشعرية لدى هؤلاء الشعراء الثلاثة، في محاولة لتتبع ظاهرة المرض عندهم، من خلال التحليل، والكشف عن الرؤى التي حاولت أن تجليها تلك النصوص التي دلت على أن التحديث الأدبي والشعري لا يمكن أن يتم من خلال انقطاعه عن واقعه أو انقطاعه المعرفي عن ماضيه، بل لابد من تجسيد الواقع وكشفه واستشرافه وبلورته من خلال التفاعل معه بأشكاله المختلفة، وتحويله إلى عنصر تكويني مهم في الرؤية المعاصرة .

لقد قامت هذه الدراسة على ثلاثة فصول وملاحظات ختامية. عرض الفصل الأول أثر المرض في تشكيل الرؤيا، مبيناً الموقف من الذات، والموقف من الحياة والموت فلسفياً والموقف من الآخرين، والموقف من الخلود. أما الفصل الثاني، فقد تناول أثر المرض في التشكيل الفني، مبيناً أثره في اللغة الشعرية أسلوبيا، وأثره في المعجم الشعري، معرجا على بيان أثره في الصورة الشعرية، ثم أثره في الإيقاع. ثم جاء الفصل الثالث كاشفاً عن أثر المرض في بناء القصيدة من حيث : الدلالات المباشرة والبعيدة، ومن حيث اشتغالات النص فنياً، كما كشف عن تشكيل القصيدة من حيث حجمها .

ولا شك أن عناصر الموضوع متصلة ومتفاعلة وتتصف بالوحدة، والفصل بينها أمر غير ممكن، لكن مثل هذا التقسيم يستند إلى ظاهرة كلية مهيمنة، والدلالات الجزئية جميعها تتضافر لتجسد الدلالة الكلية. أما الخاتمة فقد تضمنت أهم النتائج التي توصلت إليها هذه الدراسة.

تنبع أهمية هذا الموضوع من خلال ما يؤكد التواصل مع القارئ عن طريق التشويق، كما يمثل دعوة لتعميق التواصل مع الواقع اليومي، مع المحافظة على الوهج الشعري، وعلى بناء الصورة التيترسم ملامح الشاعر ووعيه تجاه الحالة المصورة .

وبعد، فإنني أتقدم من أستاذي الدكتور إبراهيم السعافين بالشكر الجزيل المتواصل على ما أسدى لي من نصائح، ولما له علي من فضل في توجيه هذه الدراسة .

والله أسأل التوفيق والرشاد

أيوب المشاعلة

المدخل

اولاً : مفهوم المرض

قبل الشروع في دراسة المرض وأثره في تشكيل التجربة الشعرية ارتأينا التوقف عند مفهوم المرض كما كشفت عنه المعاجم العربية، ففي جمهرة اللغة نجد أن المرض : ضد الصحة، مَرِض يمرَض مَرَضاً ومرْضاً فهو مرض ومارض. وأصل المرض الضعف، وكل ما ضعُف فقد مرض. ومنه قولهم:"امرأة مريضة الألحاظ ومريضة النظر، أي ضعيفة النظر"[١].

وفي لسان العرب[٢] المرضُ هو السُّقم نقيض الصحة، يكون للإنسان والبعير، وهو اسم للجنس، **قال** سيبويه : أمْرَضَ الرجلَ، جعله مريضاً،ومرَّضه تمريضاً قام عليه ووليه في مرضه وداواه ليزول مَرضُه . وأمرض الرجلُ إذا وقع في ماله العاهة . وفي حديث تقاضي الثّمار يقول : أصابها مُرَاضٌ؛ هو بالضم داء يقع في الثمرة فتهلك . وريح مريضة : ضعيفة الهبوب، ويقال للشمس إذا لم تكن منجليه صافية حسنة : مريضةٌ. وكل ما ضعُف فقد مرض، وليلة مريضةٌ إذا تغيمَّت السماء فلا يكون فيها ضوء .

ورأي مريضٌ : فيه انحراف عن الصَّواب، وليلة مريضة : مظلمة لا تُرى فيها كواكبها

والمرْضُ والمرَضُ: الشك: ومنه قوله تعالى: "في قلوبهم مرضٌ"[٣] أي شك ونفاق وضعف يقين، وقوله تعالى :" فزادهم الله مرضا "[٤] قال بعض أهل اللغة :فزادهم الله مرضاً بما أنزل عليهم من القرآن فشكوا فيه كما شكوا في الذي قبله، قال أبو اسحق : يقال المرض والسُّقم في البدن والدين جميعاً كما يقال الصحة في البدن والدين جميعاً . ويقال قلبٌ مريض من العَداوة، وهو النفاق . قال ابن الأعرابي : أصل المرض النقصان وهو بدنٌ مريض ناقصُ القوّةِ، وقلب مريض ناقص الدين . وفي حديث عمرو بن معْد يكرب : هم شفاء أمراضنا أي يأخذون بثأرنا كأنهم يشفون مرض القلوب لا مرض الأجسام .

وروي عن ابن الأعرابي أيضا قال : المرَض : الظلمة . والمرض في القلب فتور عن الحق، وفي الأبدان فتور الأعضاء، وفي العين فتور النظر .

---

[١] ابن دريد، ابو بكر محمد بن الحسن، **جمهرة اللغة،** حققه وقدم له : رمزي منير بعلبكي، ط/١ تشرين الثاني ١٩٨٧م، ج/٢، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان باب : (رضم) .

[٢] ابن منظور، **لسان العرب** : ط/٣ / مجلد ١٣، صححه أمين محمد عبدالوهاب ومحمد الصادق، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، لبنان، باب : (مرض) .

[٣] سورة البقرة، أية / ١٠ .

[٤] سورة البقرة، أية / ١٠ .

ومنه " فيطمع الذي في قلبه مرض " أي فتور عما أمر به ونهى عنه.

ويقال أرض مريضة إذا ضاقت بأهلها، وأرض مريضة إذا كثر بها الهَرْجُ والفِتَنُ والقتل.

إن هذه التعاريف في مجملها تجمع على أن المرض هو خروج عن الوضع الطبيعي إلى وضع مضطرب مخالف للصحة، بل تشير إلى اختلال التوازن لدى الموجودات وفي مقدمتها الإنسان .

قال الفيروز آبادي في المرض :" إظلام الطبيعة واضطرابها بعد صفائها واعتدالها، مَرِضَ، كفرح، مرَضاً ومرْضاً، فهو مَرِضٌ ومريضٌ ومارض"[١]. وفي المقاييس: " الميم والراء والضاد أصل صحيح يدل على ما يخرج به الإنسان عن حد الصحة في أي شيء كان منه العلة"[٢] . وفي المعجم الوسيط :" المرض كل ما خرج بالكائن عن حد الصحة والاعتدال من علة أو نفاق أو تقصير في أمر "[٣]. وفي الموسوعة الطبية الفقهية:"... هو خروج الجسم عن حالة الاعتدال التي تعني قيام أعضاء البدن بوظائفها المعتادة، مما يعوق الإنسان عن ممارسة أنشطته الجسدية والعقلية والنفسية بصورة طبيعية"[٤]. وفي التنوير " المرض إما وجع يحدث في العضو، أو نقصان يحدث في فعله، أو كلاهما"[٥]. ويعرف ابن سينا المرض بقوله:" والمرض هيئة غير طبيعية في بدن الإنسان يجبُّ عنها بالذات آفة في الفعل وجوباً أولياً "[٦]. وهو " ضد الصحة مرض يمرضُ مرَضاً ومرْضاً فهو مريض ومارض "[٧]. وورد عن الأصمعي أنه قرأ على أبي عمرو بن العلاء : (في قلوبهم مرَض) فقال له : مرْض يا غلام بسكون الراء[٨]. وقال سيبويه:"المرض من المصادر المجموعة كالشَّغل والعقل، قالوا: أمراض وأشغال وعقول[٩]. لذا جعله الراغب[١٠] على ضربين، الأول : المرض الجسمي ومثل له بقوله تعالى : (ولا على المريض حرج)، والثاني حصره في الرذائل الخلقية كالجهل والجبن والبخل والنفاق، ومثل له

---

[١] الفيروز آبادي، محمد بن يعقوب بن محمد، (ت ٨١٧ هـ) **القاموس المحيط** ط/١، (د.ت)، ٥٢٥/٢، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية.

[٢] ابن زكريا، احمد بن فارس، **معجم مقاييس اللغة**، ط/٣، ١٤٠٥هـ، ٣١١/٥، ستة اجزاء، مصر :البابي الحلبي، مادة مرض.

[٣] **المعجم الوسيط**، مجمع اللغة العربية، ج٢، قام بإخراجه إبراهيم مصطفى وآخرون، أشرف على طبعه عبدالسلام هارون، (د.ط)، (د.ت)، المكتبة العلمية طهران، باب مرض .

[٤] كنعان، احمد محمد،**الموسوعة الطبية الفقهية**، ط/١، ١٤٢٠هـ، دار النفائس ص ٨٤٥ .

[٥] القمري، ابي منصور الحسن بن نوح، **كتاب التنوير في الاصطلاحات الطبية**، تحقيق وفاء تقي الدين، (د.ت)، ص٤٤ .

[٦] ابن سينا، الشيخ الرئيس الحسين بن علي، **القانون في الطب**، تحقيق وتعليق : سعيد اللحام، ط/١، (د.ت)، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ص ١٤١ .

[٧] ابن دريد، أبو بكر محمد بن الحسين الأزدي البصري (ت ٣٢١هـ) **جمهرة اللغة**، طبعة جديدة بالاوفست، مكتبة المثنى، بغداد، (د.ت)، ص ٣٦٧ .

[٨] ابن جني، ابو الفتح عثمان، **المحتسب في تبين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها**، (د.ط)، (د.ت)، ج١، ص ٥٣-٥٤ .

[٩] سيبويه، ابو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، **الكتاب**، تحقيق عبدالسلام هارون، عالم الكتب، بيروت، ج٣، ص٦١٩ .

[١٠] الأصفهاني، الراغب، **المفردات في غريب القرآن**، تحقيق محمد سيد كيلاني، دار المعرفة، بيروت، لبنان (د.ت)، ص٤٦٦

بقوله تعالى:" في قلوبهم مرض " وهذا من المجاز لكونه مانعاً" عن إدراك الفضائل كالمرض المانع للبدن عن إدراك التصرف الكامل "[١] .

الصحة والمرض :

" الصحة والمرض مفهومان متغايران يجاوران في معناهما البعد الطبي المعروف إلى ما هو أعمق غوراًليشملا بعداً ثقافياً اجتماعياً، فالشعور بالصحة والاعتلال هي قضية ثقافية تحكمها ظروف المجتمع ومحدداته التي يستمدها من منطلقاته الفكرية، والتاريخية، والبيئية"[٢] .

وهنا ندرك أن مفهوم الصحة، يتجاوز في رؤُاه درجات المرض من إعاقة واعتلال فيزيقي وعقلي (جسدي)، ليشمل ما أطلق عليه الاعتلال الاجتماعي .

لقد عرفت الصحة بأنها " حالة من التوازن النسبي لوظائف الجسم والتي تنتج من تكيف الجسم مع العوامل الضارة التي يتعرض لها للمحافظة على توازنه "[٣]، إذاً الصحة تقع بين مظهرين؛ مظهر إيجابي وهو الذي يشكل مدى الاتصال والتواصل بحيوية مطلقة مع مفردات الكون، ومظهر سلبي يتمثل في الصحة السيئة التي تشير إلى عدم سوية صاحبها، وهي ما نطلق عليه اختلال التوازن، وفي هذا دليل على أن الصحة الجيدة هي غياب المرض .

" وقد يكون الشخص مضطجراًأو متوتراً أو قلقاً أو غير سعيد بشكل عام في حياته، على الرغم من عدم ظهور أعراض فيزيقية عليه، غير أن هذه الحالات الوجدانية، قد تعتبر مرحلة ممهدة للمرض النفسي أو الفيزيقي "[٤] .

من كل ما تقدم نرى أن المرض ظاهرة تخل بالتوازن فتصيب الكائنات الحية جميعها، وفي مقدمتها الإنسان، الذي قد يعتريه المرض في جسده، أو روحه، أو تفكيره، أو سلوكاته وتصرفاته .

تتبدى علامات المرض من خلال الألم الذي يشكل مظهراً من مظاهر النقص، أو يدل دلالة قاطعه على عدم سوية صاحبه واتزانه. فقد يصاب الإنسان بالعجز الجزئي أو الكلي، مما

---

(١) المرجع السابق نفسه، ٤٦٦ .

(٢) الكندري، يعقوب يوسف، **الثقافة والصحة والمرض**، رؤية جديدة في الأنثربولوجيا المعاصرة، جامعة الكويت، ٢٠٠٣، مجلس النشر العلمي، لجنة التأليف والتعريب والنشر، ص ٣٥.

(٣) مخلوف، إقبال، **العمل الاجتماعي في مجال الرعاية الطبية**، اتجاهات تطبيقية، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ١٩٩١، ص ٤٧.

(٤) خليل، نجلاء عاطف، **في علم الاجتماع الطبي**، ثقافة الصحة والمرض، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، (د.ط) سنة الطبع٢٠٠٦، ص٢٨.

يثير في نفس صاحبه إحساسا وتساؤلاً يدل على انهياره أو تخبطه أو انسحاقه، كدلالة على عدم قدرته على متابعة شؤون حياته كغيره .

وفي محصلة الأمر، فإن المرض يسحب هواجس ومشاعر المريض إلى عوالم من اللاوعي والمخاوف، والتفكير القاتل أحيانا، والهذيان أحيانا أخرى، مما يجعل الذات مغلفة بالكآبة، منشطرة في تأملها، لتجد حالها واقفة أمام الموت، وتتكون لديها المعادلة الوجودية، إذا ذكر المرض، دارت الهواجس حول الموت ومغيباته وأشكاله وألوانه، وعند ذلك يتحقق المريض بأنه أقل درجة من أبناء جنسه الأصحاء، فقدرته لا توازي قدرتهم، وليست حياته كحياتهم، وبماأن الإنسان يتعلق بما يدور حوله من حياة وكون وأشخاص وبيئة وفضاء، فإنه ينشطر بين تعلقه بهذه المفردات الكونية وبين تفكيره بمصيره، ولا شك أن القلق والريبة والحذر والخوف، هي التي تستحوذ على جل تفكيره .

حينما يمرض الإنسان فهو يدرك تماما دخوله بين فكين متنازعين يتجاذبانه: بين الصحة والمرض، بين الوجود واللاوجود، بين الحياة واللاحياة، فيغدو مقاوماً لمرضه كمحاولة لمقاومة الفناء والعدم الذي ينتظره ويحضر في ذهنه ساعة المرض، ويرتسم أمام عينيه، وكتأكيد من جهة أخرى لحضور الذات الفاعلة،مصارعاً تارةومستسلماً تارة أخرى .

تتفاوت مقاومة الناس أمام المرض، والمبدع سواء كان شاعراً أم روائياً أم فناناً، هو في الدرجة الأولى إنسان، يقع عليه المرض كما يقع على غيره، ويبحث عن أسباب علته، كما يبحث عن أسباب شفائه، عله يجد شفاءً لها، فهو يدهش ويثار ويتعجب ويتألم، ويستهلك العلاج كغيره من أفراد المجتمع، لكنه ربما فارقهم في نظرتهم للمرض وفي سلوكاتهم تجاهه، وفي مقارباتهم ومفارقاتهم لهذه التجربة، بما يحمله من فهم خاص تجاه تجربته؛ فربما اتجه إلى عالم اللاوعي في تفسيراته للمرض، وربما مسح ببصيرته على روحه فتجلت رؤاه بصيغ قد لا يشعر بها الإنسان العادي .

في هذه الرؤى تتبلور شعرية المرض، وتتراوح بين جذبين يشدانها لدى الشاعر المريض، فتتفجر تلك الروح لتصنع توازنا بين قوتين يخلقهما الشاعر ويتصورهما، إنهما : قوة الحياة وقوة الموت؛ قوة الموت التي تتشكل في لحظة المرض وهي لحظة حتمية، يحاول أن يبرز مشاهد منها لأنه لا يدرك كنهها، فيكاد يتلمسها، ويسبر أعماقها.أما قوة الحياة، فهي تلك التي عاشها وما يزال يأملها.

لقد كانت التصورات الطبية التقليدية ترى المرض نتاج تأثيرات أو عنف خارجي، يتعرض له الجسد؛ هذه التأثيرات قد تكون من قوى غيبية، أو سحرية، أو قد تكون ناتجة عن وسط اجتماعي أو بيئي. وهذا يظهر أن المعتقدات والثقافات البشرية جعلت من جسد المريض موضوعات خصبة،وتأويلات تتقارب حيناً وتتنافر أحيانا .

وإذا كان المرض في التصورات التقليدية يعزى لتأثيرات خارجية، فإنه لم يعد في دلالاته المعاصرة كذلك. فالكشوفات الهندسة الوراثية توصلت إلى أن هذا الإنسان يحمل في دواخل جسده استعداداً لإصابته بمرض في لحظة محدده، كما يحمل في خلاياه أيضا مصيره الحتمي. وهذا يشير بوضوح إلى أن المرض لا يأتي من خارج الجسد، بل هو أحد المكونات التي بني عليها الكائن الحي، ومن هذا المنظور يكاد يكون المرض أكثر من مجرد خلل وظيفي في الطبيعة الإنسانية،إذ يصبح جزءاً من نظام شامل للذات الإنسانية .

وفي الوقت نفسه فإن الصحة تقابل المرض، وهي أن تمارس الحياة اليومية على نحو سليم، فالصحة حالة تشمل سلامة العقل والجسد والاجتماع، لا أن تبتعد الأمراض أو تنعدم حسب، وهي من هذه الوجهة تعني أنها مفهوم إيجابي لما تتمتع به من قدرات جسدية وممارسات اجتماعية وشخصية. لذا تعد ظواهر الصحة والمرض والموت ظواهر ملازمة للحياة لابد من التعايش معها، فمفهوم المرض هو حالة اختلال التوازن النسبي بين وظائف الجسم والبيئة، وقد يكون هذا المرض خفيا أو ظاهراً، ومع ما يحويه المرض من جوانب سلبية، إلا أنه كان من البواعث التي وضعت قدم الإنسان على طريق المحاولة للمعرفة والبحث، منذ أن بدأ رحلته الطويلة. وحاول من خلال امتداده على صفحة الزمن أن يصنف الأمراض إلى أنواع، كالمعدية وغير المعدية، والوراثية، والخلقية، والسلوكية، والروحية .... وهكذا .

وبهذا المفهوم نظر " علماء الاجتماع الطبي إلى المرض على أنه حالة اجتماعية منحرفة ظهرت نتيجة اضطراب في السلوك الطبيعي بسبب المرض، الذي يعتبر حالة بيولوجية غير طبيعية. وهم يفضلون وصف المرض بحالة أو (حدث اجتماعي)، بالإضافة إلى كونه حالة بيولوجية، وذلك لأن المعاناة من الألم، بمثابة تجربة ذاتية (شخصية)، تؤدي بالشخص إلى تغييرلوكه وفقاً لحالته المرضية، ومعنى هذا أنهم يربطون بين المرض والقالب الاجتماعي لمجموعة القيم السائدة في المجتمع ويدمجونه في النظام الاجتماعي "[١] ..

---

[١] خليل، نجلاء عاطف، **في علم الاجتماع الطبي**، ثقافة الصحة والمرض، مرجع سابق، ص٣٣ .

إذا كان الإنسان الصحيح يتكون من مجموعة من العناصر الحيوية المتفاعلة، فإن أي خلل يصيب أحد هذه العناصر فإنه يؤدي إلى مرضها، فالمرض" لا يعني وجود اضطراب في الحالة الطبيعية والبيولوجية للإنسان فحسب، وإنما أيضا في حالته الاجتماعية وخاصة أدواره الاجتماعية. ومن هنا تحولت النظرة إلى المرض كظاهرة اجتماعية، بجانب كونه ظاهرة فيزيقية أو شخصية، وبدأ ينظر إليه من حيث الدور الوظيفي للمجتمع ككل، والدور الاجتماعي للمرض"[١].

المفهوم الثقافي للمرض :

يشكل المرض مفهوماً ثقافياً يختلف باختلاف المجتمعات "ويعكس وجهة نظر سكان هذا المجتمع، ودور المرض في حياتهم. بل إن استجابة الفرد للمرض، والتي تتم بطريقة معينة، قد توضح بعض القيم الثقافية والاجتماعية الموجودة في المجتمع، أو بمعنى آخر أن لكل جماعة عرقية استجابتها الخاصة للأمراض الموجودة في مجتمعاتها، مما يوضح مدى التباينات الثقافية الموجودة فيها. ومعنى ذلك أن كل مجتمع يعرف المرض طبقاً لثقافته، كما يتحدد مفهومه في ضوء البيئة الثقافية، والواقع الاجتماعي لهذا المجتمع، سواء أكان ذلك في الطب الشعبي أم في الطب العلمي الحديث "[٢] .

فإذا كان المفهوم الثقافي للمرض يختلف من مجتمع لآخر فإن مرد ذلك يعود إلى أن الثقافة تتكون من عمليات إجتماعية مختلفة، يأتي على رأسها :

- الهوية الإجتماعية : وهي مجموعة من الأنماط ثقافية تميز جماعة بشرية عن أخرى، ذلك أنها تتأطر داخل حدود هوية مشتركة مختلفة عن غيرها .

- الذاكرة الاجتماعية : نجد أن الذاكرة الاجتماعية تستطيع أن تعرف جماعاتها الثقافية من خلال ممارساتها لأشكال من السلوك الاجتماعي المنبثق من الهوية الاجتماعية وهي تنهض بوظيفة "تفسير نشأة ومدلول الممارسات الثقافية للجماعات، كما تتخذ الذاكرة الاجتماعية عدة أشكال : الديانة، الأساطير، التاريخ، وكل الممارسات الثقافية للذاكرة الاجتماعية، مثل جميع تعبيرات الممارسات الثقافية، تشتق معانيها وأشكالها من رؤية العالم [٣] .

---

[١] خليل، نجلاء عاطف، **في علم الاجتماع الطبي،** ثقافة الصحة والمرض، مرجع سابق، ص ٣٣ .
[٢] المرجع نفسه، ص ٣٤ .
[٣] المرجع نفسه، ص ٤١ .

- الذات :إن الفكرة الأساسية في رؤية العالم هي وعي الفرد بأنه يعد كياناً منفصلاً عن الآخر، أو عن كل ما هو خارج عليه، بالرغم من وجود علاقة بينهما .

- الذات والآخر:الذات جزء من ذات أكبر، تشمل الأسر، والجماعة، والأسلاف (الأحياء والأموات)، والأصدقاء، والأحفاد، أو النسل بصفه عامة. ويتسع مفهوم العلاقة بين الذات والآخرين، ليشمل علاقة الإنسان بكل شيء آخر في الكون (البشر والآلهة وكل الكائنات الحية وغير الحية) .

- الذات والكائنات الروحية : وتعني علاقة الأفراد بأرواح الأسلاف والآلهة لاسترضائها بإقامة الشعائر، وتلبية رغباتها، اعتقاداً بأن الكائنات الروحية بشر وغير بشر، تسيطر على حياتهم اليومية وتمنحهم الصحة والأمن والحظ السعيد(٢) .

- الزمان : ويتضمن تصور الزمان في هذا المجتمع بعدين هما : الماضي البعيد والحاضر، أما المستقبل فليس له وجود، فالزمان هو مجموعة من الأحداث التي وقعت بالفعل، أو التي سوف تقع في التو والحال، أما ما لم يقع وما لا حدود له في الماضي والحاضر فلا زمان له "(٣) .

لعلنا من كل ما تقدم نلمس مفهوماً ثقافياً خاصاً بالمرض لدى الكيانات الاجتماعية المختلفة، يختلف هذا المفهوم باختلاف الهوية الاجتماعية التي تنتمي إليها تلك الفئات، كما يختلف من حيث محتوى الذاكرة الاجتماعية التي تشكل تعريفاً لتلك الجماعة . كما يختلف باختلاف الذات ووعيها المنفصل عن وعي الآخر في رؤيتها للعالم .

الأمراض :

عانى الإنسان المرض منذ وجوده الأول على هذه الحياة، وحاول أن يجد له علاجاً، فأصاب مرة وخاب أخرى، ولكنه مع ذلك لم ييأس،رغبة في الحياة السليمة الصحيحة مبتعداً عن كل ما ينغص العيش من وجع أو ألم أو داء، وقد سجللنا تاريخ الأمم، كما سجلت ثقافاتها منظومة من الأمراض قاومها الإنسان،محاولاً الانتصار عليها من خلال اكتشافه لعلاجات تزيد أمله في الحياة، فقد بين ابن سينا(٣) الأمراض وفصلها، وذكر أن تسمية الأمراض تأتي من وجوه، فإمّا من الأعضاء الحاملة لها: كذات الجنب، وذات الرئة، أو من أعراضها : كالصرع. أو من أسبابها:

---

(١) المرجع السابق نفسه، ص ٦٥

(٢) المرجع نفسه، ص ٦٥/٦٦ .

(٣) ابن سينا، الشيخ الرئيس أبو علي الحسين بن علي، **القانون في الطب**، طبعة جديدة بالأوفست، عن طبعة بولاق ج/١، مكتبة المثنى، بغداد، (د.ت)، ص ٧٨ .

كقولهم مرض سوداوي. أو على التشبيه: كداء الأسد، وداء الفيل. وقد يكون من الأثر الذي تركه المرض.

من هنا كان المرض أحد مقومات الحياة، فكان دافعاً للإنسان إلى البحث عن العلاج، والتجريب، والقياس، فأصبح علم الطب من أوسع العلوم وأدقها، فبنيت المستشفيات والمصحات واكتشفت العلاجات والأدوية مما أدى إلى ارتقاء بالجنس البشري .

المرض عند الشعراء والأدباء :

إن قصائد المرض تمثل نبض الإنسانية الحقيقي، ورغم أن المرض واحد في عصوره المختلفة، بغض النظر عن شكله، إلا أن النظرة إليه مختلفة من وجهة نظر الأدباء والشعراء، فلو لم يكن هذا الاختلاف لأتت الصور مكرورةً ومتجانسةً، مما يفقدها وهجها وتطورها. وعلى الرغم من أن الإنسان هو امتداد للإنسان قبله، إلا أن هذا الامتداد قابل للمعرفة والثقافة والتطوروالتشكل.

فهذا امرؤ القيس يصور لنا صراعه مع المرض، ويتمنى أن يعلم قومه ما أصابه، فآماله التي يحملها تلاشت، وجسده القوي يذوي .... وها هو يستسلم أمام بطش الزمن، وسطوة الداء، فلا يملك لهما دفعاً أو رداً.وها هو يهلك بأرض الروم بعيداً عن قومه ودياره .

لقد حمل همومه باحثاً عن نصرة في استرداد ملك أبيه .. فاندفع طالباً النجدة من الروم .. ولا يعلم أن المرض والموت يتعقبانه، وأنهما سيقودانه ويأخذانه إلى حيث صار الآباء والأجداد ... إنه يصور لنا مرضه وغربته، تلك الغربة التي قد تكون أقسى من المرض، فكيف إذا اجتمعت الغربة مع المرض، حيث لا قريب يواسيه أو يزوره، ولا سند له فيساعده، ولا من يداويه أو يعوده، يقول[1]:

ألا أبلغ بني حُجر بن عمرو	**وأبلغ ذلك الحيَّ الحريدا**
بأني قد هلكت بأرض قومٍ	**سحيقاً من دياركم بعيدا**
ولو أنّي هلكت بأرض قومي	**لقلتُ الموت حقٌ، لا خلودا**
أعالج مُلك قيصرَ كلّ يومٍ	**وأجْدِرْ بالمنيّةِ أن تقودا**
بأرض الشام لا نسبٌ قريبٌ	**ولا شافٍ فيسندَ أو يعودا**

[1] **ديوان امرئ القيس**، شرحه وضبط نصوصه عمر فاروق الطباع، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ص ٤٠/٤١ .

ولو وافقتهنَّ على أُسيسٍ وحاقةَ، إذ وردن بنا ورودا

على قُلُصٍ تظلُّ مقلداتٍ أزمتهنَّ ما يعد فن عودا

ولعل الشاعر يعقد مقارنة بشكل خفي، فهو إنسان لديه قدرة على تحمل الصعاب الخارجية، والحروب، وضرب السيف، وقرع الرماح، وهو سريع وقد مر بالكروب والصعاب والقلق، وتفوق عليها جميعها، إلا أنه في هذه اللحظات لا يستطيع مواجهة آلامه الداخلية، أو الصمود أمام عقباتها، فالألم لديه على قسمين : جسدي ونفسي، وفي هذا إشارة إلى أن الإنسان يهزم من داخله قبل أن يهزم من الخارج .

وهنا ندرك أن ألم الشاعر كان واقعياً وليس حيادياً، كما أن مشاعره ليست حيادية، فلو كانت مشاعره حيادية لما اكتسب معنى، فالمرض يبدأ من الذات ويعود إليها من خلال إحساسها به، فيحاول الشاعر تسجيله بذاكرته، فقد يصل للسبب مع الآخر / مع الألم / مع المكان / الظرف، مع الإحساس المصاحب لهذا المرض، وربما أشارَ إلى كل تلك الوجوه التي أحاطته لحظة ما، هذا كله يشكل خارطة مرضية ترتسم في ذاكرة الشاعر، وتظهر متشابكة في نصوصه.

ولعل جسد الشاعر المنهار الذي تهب عليه الآلام السابقة، فتتجمع وتتوحد لتزيد في عذابه، تشير إلى أن كل حياته الماضية التي خزنها في ذاكرته لا تنفع ولا تفيد، فيحاول أن يفك قيده ووثاقه باستذكارها أو الهروب إليها، ولكن أنى له ذلك .

ولا تقف قصائد تجربة المرض عند امرئ القيس على قصيدة واحدة، بل نجد مجموعة من القصائد تشير إلى مرضه وذبوله، مما جعل بعض الرواة يذهب إلى أن قيصر الروم الذي أحسن وفادته، وحاول مساعدته في استرداد ملك أبيه، قد أهداه حلة مسمومة، و في طريق عودته تقرح جلده بسببها حينما لبسها. وقد أورد ابن كثير رواية عن امرئ القيس فذكر : " أنه امتدح قيصر ملك الروم يستنجده في بعض الحروب، ويسترفده، فلم يجد ما يؤمله عنده، فهجاه بعد ذلك، فيقال: إنه سقاهسماً فقتله، فألجأه الموت إلى جنب قبر امرأة عند جبل يقال له عسيب، فكتب هنالك :

أجارتنا إن المزار قريب وإني مقيم ما أقام عسيبُ

أجارتنا إنا غريبان ههنا وكل غريب للغريب حبيبُ[١]

---

[١] ابن كثير، اسماعيل (ت٧٧٤ هـ)، **البداية والنهاية**، المجلد الاول، الجزء الثاني، ط١، ١٤٢١هـ/٢٠٠١م، دار المنار للنشر والتوزيع.

على أن بعض الباحثين يرى أن " رواية الحلة المسمومة ظاهرة التهافت، كذلك قصة قتله والوشاية به، وليس في شعره ما يوحي بذلك. ويبدو أن أمرأ القيس مات بمرض جلدي يذكره في شعره، وقد عانى منه في السابق وإن لم يكن بالحدة نفسها "[١] .

ومما يؤكد هذا الرأي، قصيدته السينية التي يشير فيها إلى مرضه حيث يقول[٢]:

فإمّا تَرَيْني لا أُغمّضُ ساعة — من الليل إلا أن أكبَّ فأنعسا

تأوّ بني دائي القديم فغلَّسا — أُحاذِرُ أن يرتدَّ دائي فأُنكسا

فداؤه القديم يعاوده، فيعاني منه، وقد عانى منه سابقاً، لكن بدرجة أقل مما هو عليه الآن، فهو يأتيه مع الليل، ومع الغلس، فينفي عن عينيه النوم، وهو يترقب الذي يخشاه، وما يجره من متعب جسدية ونفسية. ونلمس من شعره آلامه الجسمية والنفسية المرعبة، نستشف ذلك من خلال توتره، وقلقه، وارتعاشه، واستعداده لأن يفعل أي شيء في سبيل الحصول على الشفاء

ونراه في القصيدة يكشف لنا عن بطولاته الحربية، ومغامراته العاطفية، وتعلق الحسان به، إلى أن يصل في نهاية القصيدة إلى بؤرة المرض، وكأنما يحاول أن يعوض عن حالة الضعف التي يعيشها الآن، فيرتد إلى الماضي مستذكرا ما كان عليه من قوة وحيوية وطلاقة، كمحاولة لإقامة نوع من التوازن النفسي، بل يبدو رفضه التام لهذا الانكماش وهذا القيد، يقول[٣]:

فلو أنها نفسٌ تموت جميعةً — ولكنها نفسٌ تساقطُ أنفُسا

وبُدِّلتُ قرحاً دامياً بعد صحةٍ — فيالكِ من نُعمى تحوَّلن أبؤسا

لقد طمح الطّماحُ من بُعْد أرضهِ — لِيُلْبسني من دائه ما تَلَبَّسا

ألا إنّ بَعْدَ العُدْم للمرء منوةً — وبعد المشيب طولَ عمرٍ وَمَلْبَسا

إن مرض امرئ القيس يذيقه الموت مرة بعد مرّة، لأن العلة تقتطع منه شيئاً بعد شيء، فهو يشير إلى أن موته عظيم وكبير، ربما كان مردّ ذلك إلى موت من هم في رعايته، ولكنه يشير إلى تقرح جسده وإصابته بهذا المرض الذي يشبه إلى حد ما مرض الجدري .

---

[١] عوض، ريتا، **بنية القصيدة الجاهلية**، الصورة الشعرية لدى أمرئ القيس، ط/١٩٩٢/١، دار الآداب، بيروت، ص ٣١٩ .
[٢] **ديوان أمرئ القيس**، شرحه وضبطه عمر فاروق الطباع، مرجع سابق، ص ٦٣ .
[٣] المرجع نفسه، ص ٦٤ .

ولعل اللحظات الأخيرة في حياة امرىء القيس، رسمت مشاهد دالة على عمق المرض الذي تجذر في أوصاله، مصورة أقصى درجات العجز، والمرض، والذل، والوهن... ففي مقطوعته الشعرية التي قالها وهو في أنقرة يذكر علتهُ، يشير الى الدّاء الذي أصابه من قبل، ويتحدث فيها عن القروح التي أنهكت قواه، وأخمجت جسده، فهو يشير بها إلى أنه كان مصاباً في مفاصله، فلم تعد قواه تحتمل الحركة، فعجز عن وصوله دياره ... و يرى أن كل ثوب يرتديه يصبح خلقاً بالياًوكأنما لُبس زمناً طويلاً، بسبب ما ينطبع على الثوب من أخماج ناتجة عن قروح جسده، وقد رسم لنا تلك القروح التي امتلأ جسده بها، بصورة أختام نقشت متجاورة ومتراصة على صحيفة بيضاء. يقول[١] :

لمن طللٌ داثرُ آيُهُ[٢]	**تقادم في سالف الأحرُس[٣]**
فإمّا تَرَيْنيَ بي عُرّةٌ[٤]	**كأني نكيب على النقرس[٥]**
وصيّرني القرحُ في جبَّةٍ	**تُحال لَبِيْساً [٦]ولم تُلْبَس**
ترى أثر القَرْح في جلدهِ	**كنقش الخواتِمِ في الجرجس[٧]**

في هذا النص غاص الشاعر في كنه مرضه ونهايته، ويتخذ من المرض مركبا يجوب به جسد قصيدته، فنراه يستسلم لألفاظ المرض التي تدل على الألم والمأساة والوجع، تلك الأحوال التي يعيشها الشاعر، فهو يجعل من ألفاظه ملاذاً حينما رسم معالم حياته في لحظات المرض بفنية متقنه. فألفاظه حزينة، وصوره حزينة، ورؤاه حزينة، فهو ينطلق من ألفاظ الوجع وينتهي بها.

وقد يكشف لنا الشعر عن اللحظات الأخيرة في حياة الشاعر مصورا الأبعاد التي تتنازعه لحظة استشراف الموت، فهو من جانب يودع الحياة التي لا يستطيع الرجوع إليها، بل لا يستطيع إبداء الرأي في أي جانب منها، ويظهر من جانب آخر متدرجا في رسم مشاهد موته؛ تلك المشاهد التي يقوم الآخر بتنفيذها، فالممزق العبدي[٨]يقف عاجزاً أمام رهبة الموت، وأمام مصائب الدهر، علاوة على استسلامه لإرادة الآخر الحي المتمثلة في ورثة ماله، وفي تنفيذ مراسم تغييبه في التراب. هذه المشاهد الحية تدل على الاستسلام والخوف والترقب، والانصياع للحتمية المطلقة.

---

[١] المرجع السابق نفسه، ص ٦٩ .
[٢] الطلل الداثر : الطلل الذي عفا اثره .
[٣] الأحرس : الدهور .
[٤] العُرّة : القرحة .
[٥] النقرس : داء المفاصل .
[٦]لبيساً : اللباس، الرداء .
[٧] الجرجس : الصحيفة .
[٨] هو شاس بن نهار بن أسود بن جُزيل، وهو ابن أخت المثقب العبدي .

فالذين يحيطون به نفذوا مراسم الغسل، فألبسوه الثياب الجميلة، ورجلوا شعره،وحفروا له قبراً في التراب . فلا يملك لهم رداً أو دفعاً، فالحسرة تنهشه من هذا الاتجاه، وحينما ينظر إلى الخلف حيث أمواله التي حصّلها، وأفنى حياته في جمعها، توزع على الأحياء، فلا شك أن الحسرة تطبق عليه مرات ومرات. إنها صورة حزينة مغرقة في الألم والمأساوية، إذ لا يملك الإنسان أمام حتمية الموت وقاية، كما أنه لا يملك رقية أو وسيلة يرد بها غائلة الموت، وبذلك تتحقق صور العجز والاستسلام والخوف، بل تصل رؤاه إلى ما بعد الموت، وكأنها محاولات للتصبر أمام قسوة الموت ... فيجعل مما لم يحدث حادثاً؛ إذ ينقل المستقبل المغيّب إلى اللحظة الحاضرة المشاهدة، ويرسم لنا تلك المشاهد الجنائزية : من غسل، وأكفان، وترجيل للشعر، ونقل جثمانه، ثم دفنه في قبره، كل ذلك بناه من خلال سؤاله القائم على النفي في بيته الأول. ليس للإنسان من شيء يقيه إذا ما حلّت به مصيبة أو مرض، فلا رادّ للمصائب ولا واقي منها، كما أن الرقى لا ترد الموت. يقول(١):

هل للفتى من بنات الدهر من واق	**أم هل له من حمِام الموت من راق**
قد رجّلوني وما رُجّلت من شعثٍ	**وألبسوني ثياباً غير أخلاق**
ورفّعوني وقالوا : أيما رجلٍ	**وأدرجوني كأني طيّ مخراق**
وأرسلوا فتيةً من خيرهم حسباً	**لِيُسندوا في ضريح الترب أطباقي**
هوّن عليك ولا تَوْلَعْ بإشفاق	**فإنما مالُنا للوارث الباقي**
كأنني قد رماني الدّهر عن عُرُضٍ	**بنافذاتٍ بلا ريشٍ وأفواق**

ولا يبتعد عبدة بن الطبيب عن الممزق العبدي، حينما داهمته الشيخوخة وتقدمت به السن بإرهاقاتها ومتاعبها وأمراضها وأوجاعها، مع قصر النظر عنده وضعفه، كل تلك الأمور جعلته يستشعر الموت، لذا جمع أبناءه، ونصحهم بقصيدة تعد من الروائع التي قيلت في استشعار قرب الأجل، وهي تقوم على منظومة من الأخلاقيات التي تدعو للتقوى والابتعاد عن الوشاة، والنمامين وغيرهم، كما أنها تدعو إلى البر والخير، هذه القصيدة استهلها بخيانة بصره له وكبر سنه، فقد شاخ وضعف بصره، يقول :

ابنيّ إني قد كبرت ورابني	**بصري وفيّ لمصلح مستمتعُ**

---

(١) الضبي، المفضل بن محمد، **المفضليات**، تحقيق: عمر فاروق الطباع، ط/١٤١٩/١هـ /١٩٩١م، شركه دار الارقم بن أبي الارقم للطباعة والنشر والتوزيع، ص ٢٩٠-٢٩١ .

هذه القصيدة عامرة بروح ملأها الإيمان وأنارها القرآن، تظهر فيها معالم الإيمان من خلال إشارته لقدرة الله سبحانه في الأخذ والعطاء، كما أشار من خلالها إلى أطماع الإنسان وحبه للحياة وحرصه عليها، لكن ما يلفت الانتباه فيها تلك " الظاهرة المتميزة بشعر عبده – نسبة إلى شعراء عصره – ظاهرة الشعور بالمنية وذكر الموت، وما سيؤول إليه أمره بعد الموت، حتى يوسد في حفرة غبراء وسط مفازة تتناوح فيها الرياح، تسفي عليه الترب، ويذكر ما سيكون من أمر أهله بعده، فقد تندبه زوجه وتبكيه بناته، وينوح عليه بعض ذوي رحمه، ثم يتفرقون بعد ذلك كلٌ لشأنه، ويبقى هو وحيداً في حفرته وسط هذه الصحراء الواسعة[١]" يقول[٢]:

ولقد علمت بأن قبري حفرة	**غبراء يحملني إليها شرجع**
فبكى بناتي شجوهن وزوجتي	**والأقربون إليّ ثم تصدعوا**
وتُركتُ في غبراء يكره وردها	**تَسفي عليّ الريح حين أُودّعُ**

ويخرج في نهاية القصيدة إلى الحكمة، وهو يرى أن الزمان يجتث حياة الناس، فمهما جهد الإنسان في الجمع، فإن الزمان لا يمهله وسيصرعه، ولا بد من وقوع الهلاك، عندها ستكون نهايته تلك، حفرة ضيقة لا يستطيع أن يسمع أو يجيب على أحد بها، فيشير إلى الموت وإلى المصير الإنساني الحتمي .

لعلنا نلمس أن الشيخوخة تمثل مدخلاً من مدخلات المرض؛ والمرض يمثل الباب الرئيس للموت، فإذا كان الموت يمثل الحتمية لكل حي، فإن العلاقة القائمة بين الموت وتقدم العمر تقوم على أن التقدم في العمر يحمل تفكيرا أكبر في احتمالية الموت وقربه، وكما أن الشيخوخة ترتبط بالمرض، فإن المرض يرتبط في التفكير البشري بأنه يؤدي إلى الموت. هنا ندرك أنه كلما زاد الإنسان توغلاً في الزمان ازداد لديه الشعور باحتمالية الموت، وهذا سبب مقلق، ربما امتلك البشر بعمومهم حينما تهب عاصفة مرضية؛ فيتدافعون إلى الطب والعلاج، وربما كان دافعاً للإنسان في البحث عن الطب وتطوره .وتأتي الأوبئة التي حلّت بالأمم والأقوام والأمكنة، ضمن منظومةالأمراض التي ذكرها الشعراء، من ذلك مقطوعة لحسان بن ثابت، قالها في طاعون كان بالشام، إذ يشبه مرض الطاعون في سرعة انتشاره وقوته وفي طعنه، بوخز الجن؛ أي بطعنهم، يقول[٣] :

---

[١] الجبوري، يحيى، **شعر عبدة بن الطبيب**، دار التربية للطباعة والنشر والتوزيع، ١٣٩١هـ ١٩٧١م، ص ٢٩ .
[٢] المرجع نفسه، ص٣٠ .
[٣] **ديوان حسان بن ثابت الأنصاري**، دار صادر، بيروت، ص ١٢٥

صابت شعائرُهُ بصرى، وفي رمحٍ   منه دخان حريق كالأعاصير

أفنى بذي بَعْلَ حتى باد ساكنُها   وكلٌّ قصر من الخَمَّان معمور

فأعْجَل القومَ عن حاجاتهمْ شَغَلٌ   من وخز جنٍّ بأرض الروم مذكور

إنه الطاعون، يأتي على ساكني البلاد، وعلى ساكني القصور؛ فيبيدهم ويحصدهم، ولم يستثن منهم أحداً، ويوقع بهم شرّ وقعه .

ولا نعدم أن نجد عند الشعراء العرب من ألَمَّ به المرض،وخلق لديه تحولاً وتقلباً ناتجين عن تلك الحالات القلقة التي تعتور المريض، فيتضخم لديه الاضطراب النفسي بسبب الآلام، أو بسبب نظرة الآخرين له؛ تلك التي تشتمل على الشفقة أو الشماتة أو السخرية أو الازدراء، ومن ذلك ما قاله ابن جُعْدُبة : " برص أبو عَزّةَ بعدما أسنَّ، وكانت قريش تكره الأبرص وتخاف العدوى، فكانوا لا يؤاكلونه ولا يشاربونه ولا يجالسونه، فكبر ذلك عليه، فقال : الموت خير من هذا، فأخذ حديدة، وصعِد إلى جبل حراء يريد قتل نفسه، فطعن بها في بطنه، فضعفت يده لمّا وجد مسّها، فمارت الحديدة بين الصفاق والجلد، فسال ماء أصفر، وذهب ما كان به، فقال:

لا هُمَّ ربّ وائلٍ ونهدِ   والتَّهَمَات والجبال الجُرْدِ

وربَّ من يرمي بياضَ نجد   أصبحتُ عبداً لك وابنَ عَبدِ

أبرأتني من وضحٍ بجلدي   من بعدِ ما طعَنْتُ في مَعَدَّي "[1]

وهو يشير في أبياته إلى برئه وشفائه من البرص، بعدما طعن بها في معدّه (بطنه) .

إن الشعر الذي يدور في فضاء المرض لدى الشاعر العربي القديم – الجاهلي منه - شعر مرتجل ولحظي – مستثنياً بعض القصائد التي تتحدث عن المرض أو تصفه- جاء على شكل مقطوعات قصيرة أو ومضات بارقة، لا تزيد عن ثلاثة أو أربعة أبيات، مما يدل على أن ظاهرة المرض كانت تدمج في موقف الإنسان من الحياة والموت، أو في المواقف التأملية. ويبدو أن المرض لم يكن موضوعا مستقلا شعريا، بل كان يأتي ضمن موضوعات أخرى، كالرثاء أو التأمل أو في صور الحياة الاجتماعية. فالنماذج الشعرية في المرض، صورت الإنسان من خلال موقفه المتباين أمام الموت وأمام الحياة .

---

[1] الجمحي، محمد بن سلام (١٣٩هـ /٢٣١هـ)، **طبقات فحول الشعراء**، قرأه وشرحه : محمود محمد شاكر، السفر الأوّل، مطبعة المدني، القاهرة (د.ت) ، ص ٢٥٦ /٢٥٧ .

لقد واجه بعض الشعراء مرضهم بكل صبر وجلد، وهم يحتسبون أجرهم على الله، كما رأينا عند عبدة بن الطبيب. ولا نعدم من جانب آخر تلك المجموعة من الشعراء الذين أصابهم الجزع والفرق من المرض. إذ يرون المرض صورة من صور الموت ... وهذا ما نراه عند عبيد بن الأبرص ودراج بن زرعة بن قطن. وهذا يكشف عن التباين في مواقف الشعراء من المرض .

لقد حفل الشعر العربي بكثير من النماذج التي شارفت على الموت أو على ساعات الاحتضار، فإذا ما أشرف الشاعر على المرض - بوابة الموت - أخذ يسترجع، ويذكر ذنوبه، ويعلن توبته، من هنا جاءت قصائدهم وبكائياتهم لأنفسهم على شكل مواعظ ودروس وعبر، مثل ما نرى عند أبي نواس، يقول[١]:

ذهبت جدتي بطاعة نفسي   وتذكرت طاعة الله نضوا

وتكشف مقطوعة أبي نواس عن صراع نفسي عميق يعانيه الشاعر لحظة مرضه حينما نازعه التفكير بين ما كان عليه من هوى وبين توبته المتأخرة .

والناظر في قصيدة مالك بن الريب يرى عاطفة صادقة وحنيناً باكياً، ورهبة من الموت ووحشة من المكان والقبر، كل ذلك رسمه وعبر عنه في تلك اللحظة المرضية المشرفة على الموت، بل نرى بطولة الشاعر التي تمثلت في كل هذه الأمور. وقد كشفت أبياته عن عجز الإنسان وضعفه وقلة حيلته، أمام جبروت أجله المحتوم، الذي يحيط به من كل جانب، وهو يكتوي بنيران الصراع ونيران الأوجاع والآلام .

تصور قصيدة ابن الريب تلك اللحظات الإنسانية المتصارعة بين الحياة وبين ذلك القادم المجهول / الموت،لذا نستطيع القول إنها تمثل شعراً إنسانياً خالداً، وذلك من خلال تحريكها للمشاعر والأحاسيس عند المتلقين، بل استطاعت أن تهز الجوارح والأفكار والأجساد .

فحينما أصيب مالك في إحدى المعارك، وأيقن قرب موته،بث لسانه شعراً عبر فيه عما بداخله، مخاطباً صاحبيه[٢]:

فيا صاحبيْ رحلي دنا الموت فانزلا   برابية إني مقيم لياليـــا

وقوما إذا ما استلّ روحي فهيئا   لي السدر والأكفان عند فنائيا

---

[١] أدب، الموسوعة العالمية للشعر ، **http://www.adab.com** .

[٢] القالي، أبو علي إسماعيل بن القاسم، **ذيل الأمالي والنوادر**، ط٢، ١٤٠٧هـ / ١٩٨٧م، لجنة إحياء التراث العربي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، دار الجيل، بيروت – لبنان، ص ١٣٦ .

وخطا بأطراف الأسنة مضجعي   وردا على عينيّ فضل ردائيا

إنه مشهد يحمله الشاعر زخماً عاطفياً، يطلب فيه من صاحبيه أن يحفرا قبره بالرماح، تلك الأدوات التي كانت سبباً في قتله. إنه بحاجة إلى أهله في هذه اللحظات العصيبة كي يبكوه، ولكن ديارهم بعيدة، فالشاعر يبدو أنه في لحظة بكاء ذاته، مما استدعى صورة مشابهة لذلك، وهي تذكر البكاء ومن سيبكونه، فتظهر أول صورة باكية صورة ابنته (سفارك هذا تاركي لا أبا ليا)[١]، ثم تظهر صورة أخرى لأمه التي تبكيه :

فيا ليت شعري هل بكت أم مالك   كما كنت لو صاحوا بنعيك باكيا[٢]

وتظهر صورة ناقته المعطلة من الوصول إلى ديار قومه، لأنها ستثير أشجانهم وتبكي عيونهم وتقرح أكبادهم :

وعرِّ قلوصي في الركاب فإنها   ستفلق أكباداً وتبكي بواكيا[٣]

إن مبدأ التعويض الذي أقامه الشاعر في لحظاته المرضية المشرفة على الموت، يظهر حينما لم يجد من يبكيه، فابنته وأمه وقريباته لن يسمع بكاءهن في هذه اللحظة، فاستعاض سيفه ورمحه وحصانه كي يكونوا عوضاً عن أولئك، فيبكونه، فهم رفاقه الذين تبعوه في كل معاركه، إنه الفارس المقدام، وهؤلاء الرفاق هم من متعلقاته، يقول[٤] :

تذكرت من يبكي عليّ فلم أجد   سوى السيف والرمح الرديني باكيا

وأشقرَ محبوكاً يجر عنانه   إلى الماء لم يترك له الموت ساقيا

يكاد الحزن يشكل ثيمة عامة لأبيات القصيدة؛ فظاهرة الحزن_مثلا_ تتأتى من خلال مشاهدتنا لصورة حصانه الحزين الذي فقد من كان يكرمه، فيجر عنانه إلى الماء، فهذا مشهد موح لصورة من صور الفقد واليتم والثكل والمفارقة .

هذه القصيدة تدل دلالة يقينية على أن انتظار الموت، والخوف من قدومه، يشكل مرحلة مرضية في أذهان الشعراء غاية في الأهمية، وما أرى ابن الريب إلا جزعاً من الموت بهذه

---

[١] المرجع السابق نفسه، ص١٣٦ .
[٢] المرجع نفسه، ص١٣٧ .
[٣] المرجع نفسه، ص١٣٨ .
[٤] المرجع نفسه، ص ١٣٦ .

الصورة المقلقة، صورة البعد، الوحدة، الغربة، المعاناة من الجراح، والخوف من القادم المجهول، لذا يظهر الشاعر باكياً نفسه من خلال بكاء سيفه ورمحه وحصانه .

وإذا كان مالك بن الريب متيقنا من موته وأفول الحياة عنه، فما من سبيل أمامه إلا المواجهة،التي تشكل خياراً وحيداً أمامه، وبما أنه لا يستطيع الهروب فإنه يستسلم للقدر، ويقبل على تقبل مصائبه بقوة وشجاعة. يظهر ذلك من خلال طلبه لصاحبيه أن يغسلاه بالسدر ويلبساه الكفن، فأمور تشييع الميت لا تخفى عليهما، لكنه أراد أن يوصل لنا صورة عن شجاعته، وعدم خوفه من الموت، وإقدامه عليه بشجاعة .

الشعر وعاء، حمله الشاعر ومضاته وموقفه من الحياة والكون، فنجده يعرض لنا تجربة المرض الإنسانية، ولعل هذا (المرض) في خيال ومدركات الشاعر الخصبة يوحي لنا بأنماطه وأشكاله، ورهبته، فقد رسم لنا صوره وتجلياته، وربما كان للمرض دور في تشكلات الشاعر الفنية، كأن يرسم صورة الألم التي تعيد الإنسان لإنسانيته، ويحتدم صراعه في الداخل والخارج، لا على سبيل النقل الواقعي، بل عن طريق تداعيات الصور والأخيلة، وتداخلاتها الملتقطة من الداخل ومن الخارج ومن الكون، بعد انصهارها بوجدانه ومشاعره الداخلية . ولعل مالك بن الريب يرثي نفسه ساعة احتضاره، ويتمنى لو أن وفاته تتأخر كي يعود إلى أهله ووطنه، ولا تنتهي على هذه الشاكلة بعداً وغربة وحزناً .

ومن الأمراض التي وردت عن العرب، مرض الحسد، وهو مرض يقع على الإنسان كما يقع على الحيوان والنبات والجماد، يقول حفاف بن ندبه [(١)] :

يُعْقَد في الجيد عليه الرُّقي　　　　من خيفة الأنفُس والحاسد

فالحسد مرض من المهلكات التي ترتبط بالموت في تعابير الشعراء .

لقد وصف بعض الشعراء حالاتهم المرضية في قصائدهم، ووقفوا أحياناً عند المرض أو ألفاظه من خلال قصائدهم في المدح أو عن الطلل أو من خلال حديثهم عن المحبوبة، أو في معرض حديثهم الرثائي، فالأخطل في بداية قصيدته النونية، وفي معرض ذكر الطلل وصواحبه، نجده يتخذ من ريق محبوبته علاجاً لكل محصوب، يقول [(٢)] :

ألايا اسْلَما على التقادم والبلى　　　　بدومةِ حَبْتٍ، أيها الطَّللان

[(١)] الأصمعي، عبدالملك بن قريب بن عبدالملك، ت (٢١٦هـ)، **الأصمعيات**، تحقيق وشرح : احمد محمد شاكر – عبدالسلام هارون . ملتزم الطبع والنشر، دار المعارف بمصر، (د.ط) . (د.ت) ص (٢٠) .
[(٢)] شرح ديوان الأخطل، شرح وتحقيق سوزان عكاري، ط/١، ٢٠٠٣، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ص /٣١٩ .

فلو كنت محصوباً بدومة، مُدنُفاً   أ ُسَقَى بريق من سُعادَ شفاني

فلو كان مصاباً بداء الحصبة، ومشرفاً على الهلاك والموت من شدة هذا المرض، فإن ريق محبوبته يشفيه من هذا الدّاء. أما جرير فإنه يذكر مرض الركبتين، يقول(١):

تحنّى العظامُ الرّاجفات من البلى   وليس لداء الرُّكبتين طبيبُ

وهو بذلك يشير إلى المفاصل وتآكلها. وما يصيب الإنسان المصاب بهذا الداء من رجفان وتعب.

أما شدّة الأمراض التي تذهب العقل فنجدها عند أمان ابن الصُّمصامة ابن الطرماح حينما كتب إلى أبي الوليد المهدي يخبره عن قسوة المرض التي يعانيها ويصارعها، يقول(٢) :

أبلغ المهديَّ عني مألكـــاً   أنّ دائي قد أصار المخّ ريرا

كنتُ في المرضى مريضاً مطلقاً   ولقد أصبحت في المرضى أسيراً

فإذا ما متُّ فانعم سالمـــاً   وتملَّ العيش في الدنيا كثيراً

لقد أحالت قسوة المرض مخّه إلى ماء، يشبه الماء الخارج من أفواه الصبيان ... وهو يكشف عن مرضه الذي يزداد يوماً بعد يوم،حتى أصبح أسيراً في المرضى وسجين المرض .

وقد روى ياقوت الحموي في معجم الأدباء كثيراً عن المرضى وأخبارهم وعيادتهم، وأوصافهم للمرض، يقول(٣):" حدّث الطوماريُّ قال: دخلت على ابراهيم الجزيّ وهو مريض، وقد كان يُحْمَلُ ماؤُهُ إلى الطبيب، وكان يجيء إليه ويعالجه، وردّت الجارية الماء، وقالت : مات الطبيب، فقال :

إذا مات المعالِجُ من سُقَامٍ   فيوشك للمعالَج أن يموتا

فإذا مات الطبيب بسبب السقام /المرض، فإن قرب موت المريض حاصل لا ريب فيه، وهو يشير في روايته إلى أنه (كان يُحْمَلُ ماؤُه إلى الطبيب) وهي إشارة إلى الفحوصات التي كان يجريها الطبيب لبول المريض كي يحدد ويشخص المرض .

---

(١) **شرح ديوان جرير**، شرحه وقدم له مجيد طراد، ط/١، ٢٠٠٣، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ص /٤٥.
(٢) الحموي، ياقوت بن عبدالله، **معجم الأدباء (ارشاد الأريب إلى معرفة الأديب)**، تحقيق عمر فاروق الطباع، ط/١، ١٤٢٠ هـ - ١٩٩٩م، ج/٣، مؤسسة المعارف، بيروت، لبنان، ص ٣٧ .
(٣) الحموي، ياقوت، **معجم الأدباء**، ط/١، المجلد /١، ص ١٢٤ .

ويورد لنا ياقوت خبراً آخر عن ابراهيم الجزيّ يقول[١]:

" ودخل عليه قومٌ يعودونه فقالوا: كيف تجدك يا أبا اسحق ؟ **قال** : أجدني كما قال: أي (القائل)

دبّ فيّ السِّقام سُفلاً و عُلْواً   وأراني أذوبُ عضواً فعضواً

بَلِيَتْ جِدَّتي بطاعة نفسي   وتذكرت طاعةَ الله نِضْوَاً

فهو يشير إلى السقام الذي حلّ به، وزحف إليه على اليدين والرجلين، فالمرض يحل به في كل مكان، ويغزوه من كل جهة في جسده، مما يجعله يشعر بذوبان أعضائه وانحلالها وتلاشيها ... ثم يعترف بإفناء قوته وفتوته في طاعة نفسه وهواها، ولم يتذكر طاعة ربه إلا وهو هزيل، حينما أصابه الهزال والضعف والكبر، لذا نرى أن المرض الجسدي جلب للمريض هماً نفسياً قاسياً وهو عذاب النفس، ومحاسبتها لذاتها، ووقوفها على أمرها. ومقارنتها بين ما كانت عليه وما تتمنى أن تكون عليه .

لقد شكا بعض الشعراء في شعرهم الهرم والتقدم بالسن والشيخوخة، وعدّوها واحدةً من العلل التي تجلب ضعف البصر وتراخي الخطو، "قال أبو العباس ؛ أحمد بن يحيى بن ثعلب يوماً لآخر : الهرمُ علّة قائمة بنفسها، فإذا معه علّة، فذاك أمر عظيم، وأنشد :

أرى بصري في كلّ يوم وليلة   يَكِلُّ، وخطوي عن مداهُنَّ يقصُرُ[٢]

وفي قصيدة للفرزدق يهجو بها جريراً ويفتخر بها بمآثر قومه، نجده يقدم في بداياتها لوحة غزلية يأتي من خلالها على ذكر النساء الجميلات اللاتي يحركن القلوب، ويشبههنّ بمهاً تروح وتجيء بحركة متزنة بين أولادها في المرعى . ثم يقول[٣] :

يشبَّهْنَ[٤] **من فرط الحياءِ كأنها   مِرَاضُ سُلالٍ أو هوالِكُ نُزَّفُ**

فيسبغ عليهن، صفة الحياء، والهدوء والحركة المتزنة، فكأنهن من فرط حيائهن يشبهن أناساً أصيبوا بداء السلّ ... إذ الهدوء والرزانة ... والحركة البطيئة التي تتفق مع الموقف الجسدي المصاب بهذا الداء .

---

[١] المرجع السابق نفسه، ص ١٢٤ .
[٢] المرجع نفسه ، ج/٢، ص ٢٥٨ .
[٣] **ديوان الفرزدق**، شرحه وضبطه وقدم له : علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان (د.ط)، ص ٣٨٣ .
[٤] ورد في صدر البيت (تراهن) مكان (يشبّهن)، انظر : أبي زيد القرشي، **جمهرة أشعار العرب**،شرح وضبط: علي فاعور، ط/٢، ١٤١٢هـ /١٩٩٢م، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص ٤٠٣ .

ويسوق لنا الفرزدق في القصيدة نفسها مرضاً كان معروفاً وما زال، وهو داء الكلَب، ففي حديثه عن قومه وافتخاره بهم يقول[١]:

ولو تشْربُ الكَلْبَى المَرَاضُ دِماءنا　　　　شَفَتْها، وذو الدّاء الذي هو أدْنَفُ

وقد كان من الخرافات عند العرب، أن من يشرب من دماء الملوك فإنه يشفى مما أصيب به من داء الكلَب، فداء الكلَب ناتج عن عضة الكَلْب الكَلِب. فدماء هؤلاء القوم الملوك تشفي من الأمراض مهما كان نوعها، حتى من الأمراض التي أشرف صاحبها على الموت .

ويأتي العمى مع السقم والكبر من الأمرض التي ورد ذكرها في الشعر العربي، فحينما طلب الخليفة الواثق استقدام إسحق بن إبراهيم الموصلي،سأله قائلاً :" ويحك يا إسحق أما اشتقت إليَّ؟ فقلت: بلا والله يا سيدي، وقد قلت في ذلك أبياتاً، إن أمرتني أنشدتك إياها، قال هاتِ، فأنشدته:

أشكو إلى الله بعُدي عن خليفته　　　　وما أُعالِجُ من سُقمٍ ومنْ كِبَرِ

لا أستطيع رحيلاً إن هممتُ به　　　　يوماً إليه ولا أقوى على السفرِ

أنوي الرحيل إليه ثم يمنعني　　　　ما أحدث الدهر والأيام في بصرى[٢]

وفي الأبيات إشارة إلى ما أحدث الدهر والأيام في بصره، فقد أصابه ضعف النظر حينما كبر، ثم تلاه فقدانه البصر.

وتكلّم الشعراء عن الجرب والشيب والإفلاس، وعدّوها جميعاً من المهلكات للنفس، يقول الصنوبري[٣] :

الشيب عندي والإفلاس والجرب　　　　هذا هلاك وذا شؤم وذا عطبُ

لذا جعلوا الشيب حبلاً من حبال المنية، "**قال** المعتمر بن سليمان: (الشيب أول مراحل الموت)"[٤].

كما تكلموا عن الفصد، وتكلموا عن وجع المفاصل وعن أوجاع الرأس وعن الجرب وعن الرمد وغيرها من الأمراض .

ويبدو أن الطبّ مهما بلغ من رقيٍ ومعرفة، واكتشافات وفكر وتقدم، وأجهزة ومستشفيات يبقى عاجزاً أمام أسرار الجسم البشري، وعن إدراك العديد من أسراره، فهذا عنترة العبسي

---

(١) المرجع السابق نفسه، ص ٣٩٠ .

(٢) الحموي، ياقوت، **معجم الأدباء**، ج/٢، ص ٣٣ .

(٣) الأصفهاني، الراغب، **محاضرات الادباء ومحاورات الشعراء والبلغاء**، ج٢، مجلد ٢، ص ٤٣٤ .

(٤) الجاحظ، **البيان والتبيين**، ج٢، مرجع سابق، ص١٧٨ .

الشاعر الجاهلي ينكر على الأطباء معرفة الدواء اليقيني إلا اليسير، فهم لا يستطيعون رده عن أنفسهم، يقول[١] :

يقول لك الطبيبُ دواك عندي　　　　إذا ماجسّ كفك والذراعا

ولو عرف الطبيبُ دواء داء　　　　يرد الموت ما قاسى النزاعا

إلا أن أبا العتاهية يرى في الطبيب الذي كان يعالج المريض ويشفيه .. بأذن الله من مرض معين، يموت بالمرض نفسه، وبالداء الذي كان يعالج مريضه منه، وهو يرى كذلك أن الطبيب بعلاجه لا يرد المنية إذا اقبلت، كذلك فإن الرقى والتمائم لا تمنع دخول الموت. يقول[٢]:

أأخيّ ! لم يقك المنية، إذا أتت　　　　ما كان أطعمك الطبيب وما سقى

أأخيّ ! لم تغن التمائم عنك ما　　　　قد كنت أحذره عليك ولا الرقى

أما أحمد بن علويّة الأصفهاني، الذي شعر أنّ نهاية عمره تقترب بعد (أن أتت عليه مائه)[٣]وقد شبه نفسه بالماء الضحضاح؛ وهو الماء قريب القعر الذي أشرف على الجفاف، يقول[٤]:

حنى الدهر من بعْد استقامته ظهري　　　　وأفضى إلى ضحضاح غايته عُمري

ودبّ البلُى في كلَّ عُضْو ومُفْصِلِ　　　　ومنْ ذا الذي يبقى سليماً على الدهرِ

وشكا الشعراء أعضاءهم الجسدية وما تسببه من آلام وعدم توازن، فقد "قال أبو ضبة في رجله[٥]

وقد جعلت إذا ما نمت أوجعني　　　　ظهري وقمت قيام الشارف الظّهِر

وكنت أمشي على رجلين معتدلاً فصرت أمشي على رجل من الشجر وفي صفرة المرض واصفرار اللون من العلة، قول أبي تمام [٦]:

معدنُ الحسن والملاحة قد　　　　أصبح للسقم معدناً وقرارا

لم تشن وجهه الجميل ولكن　　　　جعلت ورد وجنتيه بهاراً

---

[١] التبريزي، الخطيب، **شرح ديوان عنترة**، دار الكتاب العربي، ط١، ١٤١٢هـ ١٩٩٢م، قدم له مجيد طراد، ص ٩٠ .

[٢] المرجع نفسه، ص ٣٤ .

[٣] الحموي، ياقوت / **معجم الأدباء**، ج/٢، ص ٥٣ .

[٤] المرجع نفسه، ص ٥٣ .

[٥] الجاحظ، **البيان والتبيين**، ج٣، مرجع سابق، ص ٣٩ .

[٦] العسكري، ابو هلال، **ديوان المعاني**، عن نسخة الإمامين العظيمين : الشيخ محمد عبده والشيخ محمد محمود الشنقيطي، مع مقابلة المشكل بنسخة المتحف البريطاني، مكتبة القدس، (د.ط)، (د.ت) ص ١٦٦، وانظر شرح ديوان أبي تمام، ضبطه وشرحه شاهين عطية، ط٢/ ٢٠٠٣ /١٤٢٤هـ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص ٤٤٢ .

فصفرة المرض لم تغيّر في وجهه الجميل شيئاً، وإنما غيّرت حمرته إلى لون البهار، وهو نبات أصفر، فالشاعر جمع بين متنافرين،وألّف بينها في محاولة لتحسين وتزيين القبيح .

ويذكر العسكري قولاً لأبي علي الجرمازي في النقرس، وكيف أصابه هذا المرض رغم إفلاسه الذي يمنعه من جلب الأطعمة المساعدة على حدوث هذا المرض كاللحوم **يقول**(١):

أقَامَ بأرض الشام فاختلّ جانبي ومطلبهُ بالشام غيرُ قريب

ولا سيما من مفلسٍ حلف نقرسٍ أما نقرسٌ في مفلس بعجيب

أما الكبد المقروحة فتظهر عند الحسين بن مطير الأسدي، حيث يقول(٢) :

ولي كبد مقروحة من يبيعني بها كبداً ليست بذات قروحِ

أباها عليّ الناس لا يشترونها ومن يشتري ذا علة بصحيح

وعن تحولات الجسد **يقول** رجل وقد أصابته علة عندما كان في غربة، متذكرا أهله(٣):

لو أن سلم أبصرت تخددي ودقّة في عظْم ساقي ويدي

وبُعدَ أهلي وجفاء عوّدي عضّت من الوجد بأطراف اليد

وهو يقصد بـ(أبصرت تخددي) ما حدث في جسمه من تحول وتشقق، ويقال تخدد الشيخ أي تشنج جلده. " وفي مثل ما ذكرنا من تخدد لحم الشيخ، يقول القائل(٤):

يا من لشيخ قد تخدّد لحمه أفنى ثلاث عمائمٍ ألوانا

سوداءَ حالكةً وسَحْقَ مفوّف وأجدّ لوناً بعد ذاك هِجانا

قصر الليالي خطوه فتدانى وحَنَوْنَ قائم صُلْبه فتحانى

والموت يأتي بعد ذلك كله وكأنما يُعنى بذاك سوانا

---

(١) المرجع السابق نفسه، ص ١٧٠.
(٢) الحموي، ياقوت، **معجم الأدباء**، ج/٤، ص ١٠٢، وتروى هذه الأبيات لابن الدمينه، ديوان أبي السريّ ابن الدمينة الخثعمي، قام بشرحه وضبطه، محمد الهاشمي البغدادي، مصحح على النسخه الشنقيطنه المحفوظة في دار الكتب السلطانية، ط/١، ١٣٣٧هـ ١٩١٨م، مطبعة المنار بمصر، ص ٢٥ .
(٣) المبرد، أبي العباس، (ت ٢٨٥ هـ)، **الكامل في اللغة والأدب**، تحقيق : عبدالحميد هنداوي، ط١، ١٤١٩ هـ ١٩٩٩ م، ج١، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان .
(٤) المرجع نفسه، ج١، ص٢٦٩ .

وهو في **قوله** : (أفنى ثلاث عمائم ألوانا) يعني، شعره كان أسود ثم أختلط السواد مع الشيب، وهذا ما يشير إليه في قوله مفوف. ويرى النمر بن تولب أن الإنسان بعد طول سلامته لا بد أن يمر بالضعف، يقول[١]:

يرد الفتى بعد اعتدال وصحة   ينوء إذا رام القيامَ ويحملُ

فهو بعد تلك الصحة وذاك النشاط وتلك الحيوية، ينهض في تثاقل. وهذا ما يؤكده حميد بن ثور الهلالي، يقول[٢]:

أرى بصري قد رابني بعد صحة   وحسبك داءً أن تصح وتسلما

ولا يلبث العصران يومٌ وليلةٌ   إذا طلب أن يُدْرِك ما تيمما

أما الدّواء فهو لا يرد قضاء، كما نجد عند ابن نباتة السعدي[٣] :

نُعلَّلُ بالدواء إذا مرضنا   وهل يشفي من الموت الدواء

ونختار الطبيب وهل طبيبٌ   يؤخر ما يقدمه القضاء

ويصف الشعراء الصداع وأوجاعه واشتداده، **يقول** أبو العيال الهذلي[٤] :

ذكرت أخي فعاودني   صُداعُ الرأس والوَصَبُ

كما يعتاد ذات البــــ   ـوّ بعد سلوّها الطّرب

أما أنين المريض من أوجاعه فقد ذكره ذو الرمّة (غيلان بن عقبة العدوي)، وهو يصف صوت أنين ناقته التي أثّر فيها اللجام، وتشكو وخز الرمال وآثار الجراح، يقول[٥] :

تشكو الخُشاشَ ومجرى النسعتين كما   أنَّ المريضَ إلى عوّاده الوَصَبُ

ومن الأمراض التي ورد ذكرها في الشعر العربي : السُّلّ، وفي لسان العرب : " السُّلُّ والسَّلُّ والسُّلالُ : الدّاء، وفي التهذيب : داء يهْزِل ويضني ويقتل، وقال الزبير بن بكار : الياسُ بن مُضر هو أوّل من مات من السُّلّ فسُمّي السُّل يأ ُساً [٦].

---

[١] المرجع السابق نفسه، ج١، ص ٢٨٢ .
[٢] المرجع نفسه، ج١، ص ٢٨٤ .
[٣] الحموي، ياقوت، **معجم الأدباء**، ج/٢، مرجع سابق، ص ٤٣٨ .
[٤] **ديوان الهذليين**، القسم الثاني، ط٢، القاهرة، مطبعة دار الكتب المصرية، ١٩٩٥، ص ٢٤٢ .
[٥] القرشي، أبو زيد، **جمهرة اشعار العرب**، مرجع سابق، ص ٤٣٨ .
[٦] انظر **لسان العرب** لابن منظور، ج/٦، (سلل) .

ويرى سعدبن ربيعة بن سعد بن زيد مناه أن السلال الذي أصابه هو بسبب العثرات، والأخلاء الذين فقدهم، يقول[١]:

ألا إنما هذا السلال الذي ترى	**وإدبار جسمي من ردى العثرات**
وكم من خليل قد تجلدت بعده	**تقطع نفسي دونه حسرات**

ولا يقف المرض عند حدود الجسد الظاهرة، بل قد يتصل بالعلاقات الاجتماعية، والسلوكات والطبائع المتعارف عليها، فكل خروج عنها يُعد من باب فقدان التوازن، وهو دلالة مرضية.

لذا فالناظر في بعض أشعار الرثاء، يجد مجموعة من الشعراء قد اتخذوا من الرثاء باباً للولوج إلى نقد بعض الأمراض المستعصية، مثلما نجد ذلك عند البحتري في رثاء قومه، ولا أجد تلك القصيدة تقع في باب الرثاء بقدر ما هي قصيدة جاءت مشخصة أمراضاً اجتماعية يأتي على رأسها الضغينة، والتحاسد والحقد والكبرياء وهي أمراض أصابت منظومة القيم، يقول[٢]:

وإذا ذكرت بني عبيدِ عبّدوا	**حرّ الدُّموع للوعة المتذكّر**
أكلتهم دولُ الزمان وقلّلتْ	**من حدّ شوكتهم صروف الأدهر**

والقصيدة بمجموعها تشخص الأمراض التي حطمت الكيانات والشعوب، لا على مستوى الجسد، بل على مستوى الأشياء المعنوية؛ التي تشكل العمود الفقري للأمة والحضارة والسياسة، فالتكبر، والأحقاد، والتنافس على الرئاسة، حطمت جرهم بل أذلت ملوك حمير .

كذلك وصف الشعراء أمراض غيرهم، وشخّصوها، ومن ذلك قصيدة البحتري في علة الحسن بن وهب، حيث يشدّ من أزره، حينما صور مشاهد تلك العلة بصورة فرس جموح في إقبالها، فالعلة فرس جامحة، فارسها الدواء، وهو الذي يتحكم بها، ويرد جماحها فلا تخافها، يقول[٣]:

أنّى تخاف جَماحها مِنْ بعدما	**ظهر الدواءُ وفي يديه عِنانُها**

---

[١] الجاحظ، **البيان والتبيين**، ج٣، مرجع سابق، ص ١٦٨ - ١٦٩ .
[٢] **ديوان البحتري**، شرحه يوسف الشيخ محمد، ج/٢، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٤٢١هـ /٢٠٠٠م، ص ٢٦٧/٢٦٦.
[٣] المرجع نفسه، ص ٢٨٦ .

فالشاعر يطمئن ممدوحه بخروج علته وزوالها بحكمة بالغة، كما يخرج السيف النقي من كدر المصاقل،فيكون أكثر مضاءً وإشراقاً وقوةً، يقول[١] :

والسيفُ قد يُنْقيهِ من كَدَرِ الصَّدى　　　كَدَرُ المَدَاوس بكْرُها وعوانُها

ولانعدم ظهور صور جديدة للمرض تتمثل بصورة الفداء في المرض،فالبحتري يفدي ممدوحه إبراهيم بن المدبر من علة نالته، ويتمنى أن يحل المرض به وحده فداء للممدوح. فعلّة الممدوح تشير إلى أن عضواً من أعضاء المجد قد اعتل، ويكشف عن ذلك من خلال الصورة اللونية واللمسية، يقول[٢]:

بنا معشر العافين ما بك من أذىً　　　فإن أشفقوا مما اقول فبي وحدي

ظللنا نعود المجد من وعكك الذي　　　وجدت وقلنا أعتلّ عضوٌ من المجدِ

وللشعراء قصائد في ممدوحيهم، تقوم على تهنئتهم في شفائهم من المرض، فقد يصف ممدوحه في علته، ويتمنى له الشفاء، وقد يصف المرض وأثره، وهذه القصائد هي خاصة في هذا الموضوع، كما نرى عند البحتري في علة الفتح بن خاقان، يقول[٣] :

وللبرء عُقبى سوف تُحمد فيهما　　　وخير الأمور ما تسُرُّ عَوَاقِبُهْ

وهذا النوع من القصائد يقوم على رفع المعنويات النفسية لدى المريض، وتمني الشفاء له، والإشادة بأفعاله وأعماله، ويتمنى الشاعر نقل مرض ممدوحه إلى حاسديه وأعدائه. وتظهر صورة المرض -غالباً- لحظية وزائلة، لا تلبث أن تغادر الجسد، وقد عادت إليه صحته، ليظهر الجسد " صحيحاً كنصل السيف صحت مضاربه "[٤]متجدداً قوة ودماً وكرماً وعطاء ومجداً، متضمنة الدعاء بالسلامة والنجاة من المرض وانصرافه إلى أعدائه، يقول[٥] .

بعَدُوِّك الحِدْث الجليلُ الواقعُ　　　ولمُنْ يكابدك الحِمامُ الفاجعُ

قُلنا لعاً لمّا عثرت ولا تزل　　　نوب الليالي وهي عنك رواجعُ

---

[١] المرجع السابق نفسه، ص ٢٨٦ .
[٢] المرجع نفسه، ج/١، ص ٢٠٥/٢٠٤ .
[٣] المرجع نفسه، ج/١، ص ٥٨ .
[٤] المرجع نفسه، ج/١، ص ٥٨ .
[٥] المرجع نفسه، ج/١، ص ٧٩ .

و(لعا) : دعاء للعاثر بأن ينتعش ومعناه سلمت ونجوت، فما هذا المرض إلا عثرة لجواد يتابع بعدها انطلاقه، يقول[١] :

ولربما عثُر الجواد وشأوه   متقدِّمٌ ونبا الحسامُ القاطعُ

ومن الذين مرضوا وأشتد خوفهم من الموت بسبب المرض "أبو العباس احمد بن علي الكتاني الملقب باللص، فقد محا الشعور بوشوك الموت النوم من عينيه؛ بسبب اشتداد مرضه " يقول:

وقائلة والضنى شاملي   علام سهرت فلم ترقد

وقد ذاب جسمك فوق الفراش   حتى خفيت على العوّد

فقلت وكيف أُرى نائماً   ورام المنية بالمرصد[٢]

وممن أُصيبوا بالمرض من الشعراء، ابن شهيد الأندلسي، فقد أصيب بالفالج، وطال به الألم، وتوسعت أسقامه، حتى كان إذا مشى لحاجته، فإنه يتكيء على عصا، أو يعتمد على إنسان " إلى قبل وفاته بعشرين يوماً فإنه صار حجراً" لا يبرح ولا يتقلب، ولا يحتمل أن يُحرّك لعظيم الأوجاع، مع شدّة ضغط الأنفاس، وعدم الصبر، حتى همَّ بقتل نفسه، وفي ذلك **يقول** من قصيدة:

أنوحُ على نفسي وأندبُ نبلها   إذا أنا في الضّراء أزمعت قتلها

رضيت قضاء الله في كلّ حالة   عليَّ . وأحكاماً تيقنت عدلهــا

أظل قعيد الدّار تجنبني العصا   على ضعف ساق أوهن السقم رجلها [٣]

والشاعر يستسلم لقضاء الله العادل، مع أنه هّم بقتل نفسه، لكنه يعقب بوصف حالته المرضية، فهو لا يستطيع أن يبرح الدار بسبب الوهن الذي أصاب ساقه، فيستخدم العصا ليتكيء عليها، فيبقى مفكراً، مهموماً. **يقول** ابن بسام : " ونقلت من خط الفقيه أبي محمد عليّ بن حزم الشافعي، **قال** :كتب إليّ أبو عامر ابن شهيد في علّته التي اعتلّها بهذه الأبيات :

ولمّا رأيت العيشَ ولّى برأسه   وأيقنت أنّ الموتَ لاشك لاحقي

---

[١] المرجع السابق نفسه، ج/١، ص ٧٩ .

[٢] رحيم، مقداد، **رثاء النفس في الشعر الأندلسي**، ط١، ١٤٢٧هـ ٢٠٠٧م، عمان، جهينة للنشر والتوزيع، ص ٨٣ .

[٣] الشنتمري، أبو الحسين علي بن بسام (ت ٥٤٢ هـ)، **الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة**، تحقيق : إحسان عباس، القسم الأول، المجلد الاول، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ١٤١٧هـ، ص ٣٢٨ .

تمنيت أني ساكنٌ في غيابةٍ — بأعلى مهبّ الريح في رأس شاهق

أذرّ سقيط الحَبّ في فضل عيشة — وحيداً وحسْيُ الماءِ ثني المفالق

خليليّ من ذاق المنيّة مرّةً — فقد ذقتها خمسين قولة صادق

كأني وقد حان ارتحاليَ لم أفز — قديماً من الدنيا بلمحةِ بارق

فمن مُبْلغٌ عني ابن حزمٍ وكان لي — يداً في ملماتي وعند مضايقي

عليك سلامُ الله إني مفارقٌ — وحسبك زاداً من حبيبٍ مفارق

فلا تنسَ تأبيني إذا ما فقدتني — وتذكارَ أيامي وفضلَ خلائقي

فلي في ادّكاري بعد موتي راحةٌ — فلا تمنعونيها عُلالَةَ زاهق

وإني لأرجو الله فيما تقدَّمَتْ — ذنوبي به مما دَرَى من حقائقي(١)

في هذه الأبيات نجد تجربة مرضية حقيقية، إذ إن المرض يصبح من أكثر دواعي رثاء النفس، فالشعراء يرون المرض رديفاً للموت، إذ يعبر الشاعر وهو في دائرة المرض عن أمنية تدور في ذهنه وهو يقاسي صراعات الألم والوجع، حينما أيقن بحتمية موته، فالعيش حصان أدار رأسه وولى، ولم يبق أمامه إلا ما يواجهه من صراع مع المرض والموت،فيتمنى مسكناً منعزلاً في أعالي الجبال تذروه الرياح، في عيشة بسيطة وقناعة بما عنده، وهو لم يكن قادراً على إخفاء الصراعات المضطرمة في دواخله، بين الحياة والموت، فحينما أدرك أن قوة الموت قادمة لا محالة، تمنى لو أنه يسكن أعلى قمة في أعلى الجبال.

إن تجربة المرض عند ابن شهيد تكاد تشهد بصدق التجربة التي يمر بها المريض، فكل أيامه التي عاشها صحيحا معافى مرّت كلمح البصر، بل كأنه لم يمرّ بالحياة. وهو كذلك يشير إشارة خفية يتمنى من خلالهاأن يكون معزولاً وحيداً مفرداً بعيداً عن البشر الذين – فيما أظنّ – أوقعوه بشرّ الأعمال والسلوكات والذنوب، وكأنها حالة من الندم يهرب إليها خوفاً من لحظته الحاضرة .

ولابن شهيد قصائد أخرى في علته،نلمس من خلالها أدباً ثراً واسعاً، فيه البكاء المرّ ممّا سيؤول إليه، وفيه بكاء الأصدقاء والأخوان، وتوديعهم، وفيه حنين لأيامه السابقة، والتأسف على

(١) الشنتمري، ابن بسام، **الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة**، ق/١، ج/١، المرجع السابق نفسه، ص٣٢٩ . وأنظر الأبيات في ديوان ابن شهيد الأندلسي، جمع وتحقيق يعقوب زكي، القاهرة، دار الكاتب العربي، (د.ت)، ص١٣٣ .

تلك اللحظات الجميلة، كما أكثر في أشعاره من استحضار الموت والتنبؤ به، والشكوى من المرض والأوجاع، فقد أوهن المرض جسده وأثخنته الأوجاع والآلام، بل قد منعه المرض من الحركة، ومع كل ذلك، لا نعدم هروبه إلى الله سبحانه وتعالى، واللجوء إليه، وإخلاص التوبة له سبحانه، ففي أشعاره التي نظمها في فترة مرضه،نجد رجفاناً وخوفاً ورعباً،وتلميحاً للمعاصي والذنوب التي اقترفها في حياته،ونجد طلباً للرحمة والمغفرة من ربّه سبحانه وتعالى. يقول[1]:

وما أنا إلاّ رَهْنُ ما قدّمت يدي   إذا غادروني بين أهل المقابر

إلى أن يقول :

هو الموت لم يُصْرَف بأجراس خاطبٍ   بليغ، ولم يُعطَف بأنفاس شاعرِ

ولم يجتنب للبطش مُهجةَ قادرٍ   قويٍّ، ولا للضعفِ مُهجةَ صافرِ

يَحلُّ عُرى الجبار في دار ملكه   ويهفو بنفس الشارب المتساكرِ

وليس عجيباً أنَّ تدانتْ منيتي   يُصَدّ َق فيها أوّلي أمر أخري

ولكن عجيباً أنْ بين جوانحي   هوىً كشرارِ الجمرة المتطاير

يحركني والموتُ يحفزُ مهجتي   ويهتاجني والنفس عند حناجري

إن علة إبن شهيد التي أقعدته عن الحركة جعلته يشعر أن حياته قصيرة، فهو مدرك لنهايته،فحياته مرت عليه مروراً خاطفاً لمح البصر، وهو حين يتأمل حياته وأيامه فإنه يراها قصيرة كصفقة خاسر،وهنا يبدو الشاعر محبطاً بخيبة أمله في عمره الذي ولى وانقضى، بل يبدو نادباً حظه ونفسه، فلن يكون بمنجاة من العذاب بعد الموت إلا بما قدمه من أعمال صالحة .

ومع أن الشعر يكشف عن ثقافة الشاعر، وما أكتسب من عادات وأمثال وفلسفة، ويعد رؤية ونظر في الخلق والكون والحياة،إلا أن للمرض والسقم دوراً وأثراً في التوجه إلى الشعر الممزوج بالمعاني الدينية، إذ يقف الشاعر على معاني التذلل والانكسار؛ أن الأمراض تبعث على التوبة .

المرض يجعل من الشاعر إنساناً متأملاً، فابن شهيد في تجربة المرض تأمل حياته الماضية فوجدها لحظة زمنية بسيطة مرّت سريعاً كلمح البصر، لم يحصّل منها إلا الخسران، ثم

[1] المرجع السابق نفسه، ق/١، ج/١، ص٣٣٢، وانظر الابيات في ديوان ابن شهيد، تحقيق زكي يعقوب، ومراجعة محمود مكي، دار الكتاب العربي، بيروت، (د.ت)، ص ١١٣ .

يستقدم الزمن ويرى نفسه بين أهل القبور، رهين هلاك بما قدمت يداه. فما بين الماضي وما بين المستقبل القريب يقع الشاعر في التحسّر، إنه يتأمل تلك اللحظات القادمة التي سيحاسب فيها عن كل لذة ومتعة، إذاً هو يعيش حالة من العذاب النفسي، والهيجان الداخلي. فالموت لا محالة قادم، فلا الخطابة تصرفه ولا الشعر يُنَجّيه، ولا القوي يصرعه، ولا الضعيف يهرب منه، فالموت يدمر الجبار، ويسلب الشارب الطرب، فالكل سواء أمام قانون الموت وحتميته .

وممن عانى من مرض النسمة (وهو من أمراض الصدر) أبو جعفر بن اللمائي "ولم يجد منه برءاً،ولا أملاً في البرء،طمعاً في الحياة، فلم يجد إليها سبيلا فرثى نفسه، يقول :

عظُم البلاء فلا طَبيبَ يرتجى　　　منه الشفاء ولا دواءٌ ينجح

لم يبق شيء لم أعالجها به　　　طمعَ الحياة، وأين من لا يطمع[1]

ولم يقف الشعر العربي عند حدود وصف المرض، بل عرف واجب الطبيب تجاه مرضاه في رتق الجراح وتضميدها، وخياطتها، والنظافة والتعقيم وإزالة الفساد، يقول البحتري:[2]

إذا ما الجرحُ رُمّ على فسادٍ　　　تبين فيه تفريط الطبيب

وبالمقابل لم يغفل الشعر دور المريض في الإبانة عن مرضه، وكشف ما يعانيه للطبيب، سواء أكان مرضاً جسدياً أم نفسياً، وهذا ما أكده أبو تمام من قبل حين مدح سليمان بن وهب بقوله[3] :

غير أنّ العليل ليس بمذمو　　　مٍ على شرحِ ما به للطبيبِ

ومثل ذلك حاول الشعراء في قصائدهم الحديث عن تجنب المرض بالوقايه منه، **يقول** ابن الرومي[4] :

توقّي الداء خير من تصدٍّ　　　لأيسره وإن قرب الطبيب

وأشاروا إلى تجنب العدوى والوقاية منها، ولو كان على سبيل المجاز، يقول صالح بن عبدالقدوس[5] :

واحذرْ معاشرة الدَّنيّ فإنها　　　تُعْدِي كما يُعْدِي الصحيحَ الأجربُ

---

[1] رحيم، مقداد، **رثاء النفس في الشعر الاندلسي**، مرجع سابق، ص ٨٢ .
[2] **ديوان البحتري**، مرجع سابق . ج/١، ص٣٦٨ .
[3] **شرح ديوان أبي تمام**، شرح شاهين عطية، مرجع سابق، ص ٤٣ .
[4] **ديوان ابن الرومي**، تحقيق حسين نصار، مرجع سابق، ص١٧٦ .
[5] الحموي، ياقوت / **معجم الأدباء**، ج/٣، مرجع سابق، ص ٣٣٨/٣٣٧ .

وذكر الشعراء الحمْيَةَ من الطعام أو الشراب ليتم العلاج، ويبرأ المريض، ومن ذلك قول غريقة بن مسافع العبسي [١]:

تقول سُليمى ما لجسمك شاحباً   كأنك يحميك الشراب طبيبُ

ففي تساؤل سليمى التي تحاور الشاعر عن سبب شحوبه، إنكار منها لهذا الشحوب، الذي لا يكون إلا عن مرض أو علة، منعه بسببهما الطبيب عن الشراب فأصابه الشحوب .

وردّ بعض الشعراء أن السبب الرئيس في وجود المرض، هو كثرة الطعام والشراب، فكثرة الأطعمة تسبب البدانة والتخمة، وعندئذٍ يكون للمرض سطوة، فهذا ابن الرومي ينسب المرض إلى الطعام والشراب، يقول [٢] :

فإن الدّاء أكثرُ ما تراه   يكون من الطعام أو الشرابِ

من كل ما تقدم نجد أن تجربة المرض وعلى امتداد الأزمنة، اختلفت بين شاعر وشاعر قوة وضعفا، سذاجة وأصالة،فبعضهم وصف تجربته وصفاً ظاهرياً لا يعكس عمق التجربة التي مر بها، وبعضهم وصف التجربة ولم يمر بها، بينما بعضهم الآخر كانت تجربته عميقة، لأنها استندت إلى تجربة ذاتية قوية وحقيقية، صدرت عن رؤية خاصة وممارسة فعلية واقعية، فان صداها أكثر عمقاً، وكانت انعكاسا لتجربة الشاعر الحياتية؛ فشكلت لوناً مميزاً. كما أن تجربة المرض تختلف في الأغلب عن التجارب الشعرية الأخرى من حيث البناء والتشكيل؛ إذ إن وقوع الفعل المرضي الذي مر به الشاعر يفرض صيغة خاصة بسبب المعاناة الحقيقية للشاعر، كما أنه يبرز عمق تجربته ويكوّن عنصر التفاعل، فلا بد أن يمر الشاعر بتجربة المرض لتكون التجربة الشعرية صادقة، تحمل وهجها في داخلها، وتحمل معاناة الشاعر داخلها، ويرى بعض النقاد أن " التجربة الشعرية أيضاً إفضاء بذات النفس بالحقيقة كما هي في خواطر الشاعر وتفكيره، في إخلاص يشبه إخلاص الصوفي لعقيدته" [٣].

ثانياً: فلسفة المرض عبر العصور

في العصور القديمة عرف الإنسان المرض وقوته، وشكا منه، ومن بطشه، فراح يسأل عن علاجه "ويبحث عن كنه دائه وسر دوائه، عندما يتعرض لمرض من الأمراض؛ ليدرأ عنه

---

[١] الأصمعي، مختارات أبي سعيد عبدالملك بن قريب **الأصمعيات**، حقق نصوصها وشرحها، عمر فاروق الطباع، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ص ٨٠ .

[٢] **ديوان ابن الرومي**، حسين نصار، مرجع سابق، ص ٢٣١ .

[٣] هلال، محمد غنيمي، **النقد الأدبي الحديث**، دار الثقافة، بيروت، لبنان- دار العوادة، بيروت، لبنان، ١٩٧٣م، ص٣٨٤ .

الأذى والالآم"[١]فعرف الطبيب، ووجد العرّافين، والسحرة... والطلاسم، وبالمقابل عرف الموت، وعرف كيف يبطش بالناس. فاستعد لذلك، وحاول أن يبحث عن خلود دائم يكفيه غائلة الموت، وذلك عن طريق الحياة السعيدة بعد الموت .

في العصور القديمة بحث الأفراد عن علاجاتهم، كما بحثت الجماعات عن شفاء لأمراضها، ولعلّ ضرورات الحياة اليومية الملحّة من أجل أن يبقى الإنسان حياً، دعته أن يبحث ويتحقق ويكتشف ما حوله،بل يتصور أحياناً فهماً معيناً، ويسعى إلى " استمالة الكثير من الجن والآلهة من أجل حمايته "[٢]. ولعل في ذلك ما يدل على معتقد فلسفي ووجودي عند الإنسان القديم، بأن كل شيء يرجع بسبب من الأسباب إلى الآلهة التي يؤمن بوجودها، بل " إن لكل إله شيطانه وسيطرته على جزء من هذه الأكوان والأفعال "[٣] .

إن مفهوم المرض لا يختلف بين البشر من حيثهو اختلال في التوازن، لكنه يختلف في إسناده إلى الأسباب حسب الهوية الثقافية التي تنتمي لها الجماعة " فالطبيعي هنا، مقلق هناك، وألم محتمل عند جماعة يستدعي دخول المصح عند آخرين ....كما يمارس العرّاف نوعاً من العلاج النفسي بحسب المريض وتقدير دوره الاجتماعي، وروابطه العائلية ومنزلته داخل العشيرة "[٤] .

فالإنسان عبر العصور القديمة لم يستطع اكتشاف المرض عقلياً وتشخيصه، من هنا فزع من حالة المرض إلى التفسير السحري لهذه الظاهرة، وعمم ذلك على كل ما لم يدركه، وبالمقابل تظهر صورة الطبيب (العرّاف / الساحر)، فبقدراته الخارقة يتشفع لدى الآلهة، لتضفي رحمتها على الإنسان، فترسل شفاءها إليه، ويتم ذلك من خلال مجموعة من الصلوات والرقصات والقرابين والطقوس، تؤدى حينما يقدم دواءً للمريض .

وفي مسيرة الآثار كشف التنقيب في مصر وسوريا وبلاد ما بين النهرين مجموعة من الآثار، تدل على حضارات كانت قائمة. وقد عثروا على "عدد من النصوص التي تعالج الممارسات الطبية لدى الشعوب القديمة التي سكنت هذا الجزء من المعمورة "[٥]، ومنها ما كان ألواحاً طينية مسماريه، ومنها ما كان مدوناً في برديات طبية، ومنها مدونات جنائزية مرفوعة فوق جدران المقابر أو المسلات. علاوة على نماذج أخرى خشبية وبرونزية .

---

[١] السعيد، عبدالله عبد الرزاق، **نشأة الطب**، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، ١٩٨٥، ص ١٣ .
[٢] سورينا، جان شارل، تاريخ الطب، **من فن المداواة الى علم التشخيص**، عالم المعرفة، ترجمة : إبراهيم البجلاتي، عدد٢٨١ مايو ٢٠٠٢، ص ١٧ .
[٣] السعيد، عبدالله عبدالرزاق، **نشأة الطب**، ص ١٣.
[٤] سورينا، جان شارل، **تاريخ الطب**، مرجع سابق، ص ١٨ .
[٥] المرجع نفسه، ص ٢١ .

ولعلنا نلمح أن المسيرة الطبية القديمة كانت تبحث عن المرض من خلال أحاديث سابقة عن المرض، فالمرض لا يحل إلا بالجسدالذي يقع في الخطيئة، كما لجأت تلك المسيرة الطبية عند بعض الأمم في أساليب تحديد الشر إلى التنجيم (العرافة) فتظهر صورة المريض بأنه خائب الرجاء في الأغلب .

وبناء على هذا، فالجني الحارس الحامي يصبح مؤذياً، ويتم البحث عن المرض من خلال أحاديث سابقة على المرض من أجل "الكشف عن الخطيئة التي ارتكبت أخيراً، وتحديد الجني المسؤول عن هذا المرض"[١] كذلك فهم ينظرون إلى أسباب الدنس والتي يضعونها ضمن قائمة الأخطاء الأخلاقية؛ إذ تدور في مجملها حول استجواب المريض للكشف عن جذور الشر .

وقد لجأت بعض الأمم في أساليب تحديد الشر إلى التشخيص التنجيمي (التنجيم)، وهذا يقع تحت باب العرافة، وتظهر صورة المريض بأنه خائب الرجاء في الأغلب .

أما الأطباء المعالجون، فلم يقتصر أمر علاج المرض على شخص بعينه أو على "فئة محددة من البشر، فالكهنة والعرافون، ومقدمو القرابين، والأطباء جميعاً يقومون بعلاج المرض"[٢].

إن ممارسة الطب كانت تنتقل بالوراثة، كأن تنتقل من الأب لابنه، ولا تنتقل من معلم إلى تلميذه، "وإذا لم يتم هذا الانتقال في العائلة نفسها، ففي جميع الأحوال داخل الطبقة نفسها"[٣].

كل ذلك يقدم لنا فكرة عن العقلية الطبية القديمة في مواجهتها للمرض، فرغم أنهم قد وصلوا للعلاج، وحددوا المرض، وقاموا بتشخيصه، إلا أنهم جمعوا بين العلاج القائم على التشخيص وبين التقاليد السحرية والدينية، بل إن التقاليد السحرية والدينية كان لها الحظ الأكبر في العلاج والتفكير. ونلمح من طرف خفي أن السبب الرئيس في المرض هو الأرواح. إذ ثبت في اعتقاد القدماء "أن المرض لعنة وغضب من الإلهة حلت بالمريض عقابا على معصيته أو ذنب أرتكبه، وأن شيطانا دخل في جسم ذلك الشخص المريض "[٤] .

---

[١] المرجع السابق نفسه، ص ٢٤ .
[٢] المرجع نفسه، ص ٢٦ .
[٣] المرجع نفسه، ص ٣٠ .
[٤] السعيد، عبدالله عبدالرزاق، **نشأة الطب**، مرجع سابق، ص ١٣ .

لقد عرفت بعض الحضارات القديمة الطب بأشكاله فظهر أطباء متخصصون " فهناك طبيب لأمراض العيون، وآخر لأمراض البطن... وثالث لأمراض النساء" [١] . كما هو الحال لدى المصريين القدماء إلا أن فلسفتهم مزجت بين المنطق والسحر"[٢] .

وفي بعض الحضارات القديمة نجد عدداً من الآلهة الطبية والتي بدورها "تستطيع من جهةأن تحدث الأمراض غضباً أو انتقاماً أو عقاباً على انتهاك المقدسات، وهي نفسها التي تشفي من هذه الأمراض،وفي الواقع اتخذت هذه الآلهة شكلاً إنسانياً في أغلب الأحيان "[٣].بينما رأت بعض الحضارات في فلسفتها للمرض على أنه عقاب موجه من الآلهة .

إن الناظر إلى الطب بمجمله –قديماً وحديثاً – لا يراه يخرج عن أحد أمور أربعة هي : المرض، المريض، والدواء، والطبيب. أما المرض فقد ارتبط وجوده بالإنسان منذ هبوط آدم – عليه السلام- إلى الأرض، فالمكان والزمان، وعوامل البيئة المحيطة بهذا الإنسان من حرارة ورطوبة وبرودة ويبوسة لها تأثيراتها وفعلها على الأجسام، وبها وبسبب تقلباتها قد يتعرض الإنسان للاعتلال والمرض.... ومنذ ذلك الحين سعى الإنسان إلى التساؤل والتفسير باحثاً عن إجابات يفسر بها مرضه واعتلاله. فردّ كل التفسيرات إلى الزمن والمكان .

أما العرب فقد عرفوا الكاهن والعراف، وقد ورد عنهم أنهم قالوا: " السليم إذا علق عليه حلى النساء أفاق، ولذلك قال النابغة :

يسهّد من ليل التمام سليمها لحلى النساء في يديه قعاقع[٤]

وإذا كان عمل التعاويذ والتمائم من توابع الكاهن في محاولة لمقاومة المرض الذي جلبته الأرواح الشريرة فإننا نجده – الكاهن – قد علقها على الإنسان،وأصبحت عرفاً علاجياً،خوفاً من العين والفزع والجنون،بل دفعاً ودحراً للجني المتسبب في المرض .

بناء على ما تقدم فقد انعكست فلسفات الأمم في نظرتها للمرض عن ولادة نظريات للمرض :

١- السحر والشعوذة : ويظهر هذا التفسير عند غياب التفسيرات العلمية للمرض، ويكون الاعتماد على تفسيرات ثقافية تتصل بالسحر والقوى الغيبية، فيفسرون المرض بناءً على هذا السبب، كما يصفون العلاج بناءً على هذا المعتقد .

---

(١) المرجع السابق نفسه، ص ٣١ .
(٢) المرجع نفسه، ص ٣٦ .
(٣) المرجع نفسه، ص ٤١ .
(٤) الأصفهاني، الراغب، **محاضرات الأدباء**، المجلد ١، ج١، مرجع سابق، ص ١٥٤ .

٢- انتهاك قواعد القيم الأخلاقية : وذلك بارتباط حدوث المرض بارتكاب المريض أو من يخصونه آثاماً أو جرائم كالقتل أو الزنا أو الغش أو الكذب، وتكون الخطوة الأولى للشفاء بالاعتراف للكاهن، إذ إن الخروج عن القواعد يجلب العقوبة والألم للعصاه، كما أن ذلك يستثير غضب أرواح الأسلاف؛ فيسقط على العصاه العقوبات، كالعقم والمرض وموت الأولاد، ويكون العلاج عن طريق القيام بشعائر تكفيرية .

٣- العوامل الطبيعية : وهنا تكون الأسباب متعددة مثل الوبائيات، كما أن عناصر الدفء والبرودة داخل الجسم تكون متوازنة، والمرض يحدث نتيجة اختلال هذا التوازن، فهناك جراثيم وهناك مسببات اجتماعية ونفسية كضغط الحياة، والإحساس بالمسؤولية والشعور بالقلق، والعوامل الوراثية والعادات والسن والنوع .

من هنا خرج الطب القديم بسمات محددة يأتي على رأسها وصف الأعراض، والاهتمام بالناحية الأخلاقية، من خلال ملاحظات بسيطة لا تقوم على أساس علمي دقيق، مما وسمها بقلة العمق .

الفصل الأول : أثر المرض في تشكيل الرؤيا

- الموقف من الحياة والموت- فلسفياً

- الموقف من الذات

- الموقف من الخلود

- الموقف من الآخرين

أولاً- الموقف من الموت والحياة- فلسفياً

تشكل الحياة جزءا مهما من مرجعي القصيدة العربية التي تأخذ من أحداث الحياة وفضاءاتها وشخصياتها مرجعيتها، وتعيد صياغة هذا العالم بصورة موازية؛ في محاولة لإزالة الحدود الفاصلة بين الواقع الحياتي والفن؛ فتخرج مزيجاً مسبوكاً ومختلطاً من المتخيل والحقيقي. النص الشعري يأخذ مواده الأولية من الواقع والوجود، ثم يصوغها من خلال واقع جديد؛واقع فني يكون موازياً للواقع الأول،أو متقاطعاً معه،أو منحرفاً عنه،أو مفارقاً له. ورغم أن القصائد التي تجعل من المرض عالما مرجعيا لها قليلة إلا أن الشاعر يترصد فيها التحولات الخارجية والداخلية التي تعتريه أثناء هذه المرحلة التي يقف فيها على شفا الموت، فيسقط حالته النفسية والانفعالية على ما حوله، وحين تصيب تداعيات المرض جسده، نراه يجعل للوقت قيمة، فيتعلق بالأشياء والأمكنة، ولعل خوف الشاعر من تصرم الزمن والوقت هو الذي منح الأشياء قيمتها في بصيرته.

تغلب الخوف من الموت على تفكير الشعراء في لحظات مرضهم، لأنه يهدد وجودهم، ويمحو أثرهم، لذا انطلقوا معبرين عن كثير من المواقف والمشاعر الإنسانية التي اعترتهم في مرضهم، مازجين فيها بين خوفهم من الموت وتعلقهم بالحياة، في مشاهد تظهر هشاشة الإنسان وقوته في آن.

وقد يكشف الشاعر عن أفكاره وخواطره وما يدور في ذهنه في مواجهة المرض، وقد تنتابه خلال تجربته هذه مشاعر إنسانيه مختلفة، كحب الحياة، أوالإحساس بالكآبة، أوالإحساس بتقويم الذات والآخرين، وقد تجتاحه الحيرة، أو يتسلط عليه الشعور بالذنب والضعف، الانقباض والفتور، والضيق والغثيان،كل ذلك يكاد يشكل من حياته مختبراً للمشاعر الإنسانية المختلفة.

إن الإنسان يتكون من عالمين: أولهما : عالم خارجي (عالم الأشياء)، وهوعالم مادي يدركعن طريق الحواس .وثانيهما: عالم كامن بالنفس (داخلي)، تشكله الانفعالات والرغبات والمشاهد والذكريات والأفكار، المنتمية بمجملها إلى الداخل الباطني، ويكون إدراكها عن طريق الشعور بها، وهو ما يسمى الوعي، وكلا العالمين متداخل، وذو تأثير بالآخر .

إن تجربة الإنسان الإدراكية مع المرض، هي محصلة لكل ما مر به ذلك الإنسان من تجارب في حياته، وكل ما انتقل إليه من تجارب آبائه وأجداده،وأصبح جزءاً من ذاته المدركة، وهي التي تحدد رد الفعل المناسب، كالحزن والغضب والهيجان، وفقدان المقدرة على التركيز والاستغراق بالذكريات، وكل تلك الظواهر هي محاولات لاستعادة الاتزان في مواجهة تحديات الزمن فنياً وجمالياً، ومن جهة أخرى قد تظهر جدلية الصراع بين الشاعر وبين المرض، فيبحث

الشاعر فيها عن استراتيجيه للانتصار والصمود أمام عنف المرض، في محاولة للتحول من صمود دفاعي إلى صمود هجومي .

لعل العلاقة بين الموت والحياة في ذهن الشاعر لحظة المرض، تقوم على جدلية الزمن، فالكائن الوحيد الذي يحس بالزمن هو الإنسان، **قال** تعالى : (وقالوا ما هي إلا حياتنا الدنيا نموت ونحيا وما يهلكنا إلا الدهر)[١]، فالزمن هو الذي يملك الفناء، بينما نجد الزمن عند (أفلاطون) عبارة عن "مظهر من مظاهر النظام في العالم"[٢] وهو 'الصورة السرمدية السائرة تبعاً للمقدار للسرمدية الباقية في الوحدة "[٣] ففي قوله : (السائرة تبعاً للمقدار)، فيعني أن الزمن يشتمل على أجزاء وصور، تتمثل أجزاؤه في الليالي، وفي الأيام، والشهور، والأعوام، والعقود.

أما(أرسطو) فيرى أن " الزمن لا يمكن أن يوجد دون تغيير "[٤]وهو بذلك يشير للتغير وهو الحركة، وعليه فهو يربط بين الزمن والحركة، وهذه الفكرة حول ارتباط الزمن نجدها عند الفلاسفة العرب، (كالكندي والفارابي). وإذا أعطينا الزمن صفة الذاتية، فإننا نرده إلى أحوال النفس الإنسانية؛ وهي الذاكرة والانتباه والتوقع، أما عند (هيدجر) فإن الزمن يقوم على "الإعدام المستمر، فلولا إعدام الماضي لما كان الحاضر، ولولا إعدام الحاضر فلن يتحقق المستقبل، ولا بد من إعدام المستقبل ليصبح حاضراً "[٥] فالزمن عند (هيدجر) ينطلق ويسير بخط مستقيم من الماضي مخترقا الحاضر نافذاً إلى المستقبل، ويتمثل المستقبل في اللحظة الجوهرية في وجود الإنسان .

أما الشاعر، فإنه صاحب شعور مرهف، يحس بما لا يحسه الآخرون، فالزمن في الأدب هو " زمن إنساني "[٦] أي أنه زمن ذاتي كان في داخل الذات الإنسانية، يدرك هذا الزمن نتيجة لما يحصل داخل الذات الإنسانية من تغيرات، تتمثل في الشعور بوطأة الزمن وإرهاصاته وتصدعاته من مآس وأحزان وفرقة، وهو بذلك زمن داخلي .

لقد اختلفت نظرة الإنسان إلى الزمن من عصر إلى آخر، فحينما ننظر إلى الأساطير القديمة، نجدها لا تعبأ بأهمية الزمن، بينما اهتمت بوجود الإنسان وصراعاته مع الآلهة؛ فبطل ملحمة كلكامش " ثلثاه من مادة الآلهة، وثلثه من مادة البشر الفانية "[٧]، فكلكامش لم يفكر بالموت

---

[١] سورة الجاثية، أية ٢٤ .
[٢] بدوي، عبدالرحمن، **الزمان الوجودي**، ط٣، ١٩٧٣، دار الثقافة بيروت، ص ٥٣ .
[٣] المرجع نفسه، ص ٥٦ .
[٤] غنيم، سيد محمد، **مفهوم الزمن عند الطفل**، مجلة عالم الفكر، الكويت، مجلد ٨، ع ٢، ١٩٧٧، ص ٧٠ .
[٥] بدوي، عبدالرحمن، **الزمن بالمذهب الوجودي عند مارتن هيدجر**، (بحث)، مجله عالم الفكر، الكويت، م٨، ع ٢، ١٩٧٧، ص١٩٢.
[٦] ميرهوف، هانز، **الزمن في الأدب**، ترجمة سعد مرزوق، مراجعة العوضي الوكيل، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، ١٩٧٠، ص ١٠.
[٧] باقر، طه، **ملحمة كلكامش**، مطابع الجمهورية، وزارة الإعلام، بغداد، ط٢، ١٩٧١، ص ١٨ .

مطلقا إلى أن مات صديقه (أنكيدو)؛ فتنبه حينها، وأحس بالزمن وحتمية الفناء والموت، فأدرك أن ثلثه البشري فان، من هنا عاش الصراع بين رغبته في الحياة وبين حتمية الموت، وانطلق يبحث عن الخلود وعن عشبة الخلود، لأن من أكلها ضمن البقاء والخلود[١]،لكنه أخيراً يصل إلى قناعة، وهي أن الخلود لا يستطيعه أحد، فالخلود يكون بالذكر لا في خلود الجسد، وهو في كل ذلك سعى إلى الخلود، وديمومة الشباب، وهي محاولة للهروب من الفناء والموت إلى البقاء.

وفي عصر ما قبل الإسلام أحس الشاعر بالزمن وبوطأته عليه حينما أحس بالموت، فكل يوم يعيشه يقربه إلى أجله، **يقول** حاتم الطائي[٢] :

يسعى الفتى وحمام الموت يدركه	**وكل يوم يدني للفتى الأجلا**

"فكل حركه في الزمن هي حركة نحو الموت، وكل طلوع شمس وغروب يمثل قصاً في ذخيرة الإنسان من الحياة"[٣] فإذا علمنا أن الموت مفرق للجماعات، وقوة لا نستطيع قهرها، وهو يفسد الحياة في نظر الشاعر، خاصة من يؤمنون بحتميته، وهو في رحلة مستمرة يصل فيها إلى النهاية التي لا مفر منها، يقول كعب الغنوي[٤]:

لقد أفسد الموت الحياة وقد أتى	**على يومه شخص عليّ حبيب**
فإن تكن الأيام أحسنّ مرة	**إليّ، فقد عادت لهن ذنوب**

فالموت أفسد على الشاعر حياته إذ أخذ منه أحبته، فإذا جادت عليه الأيام يوماً، فقد عادت إليه لتنغص عليه حياته .

وفي الدواوين الشعرية الجاهلية ترديد لذكر الموت والدهر والقبر والقدر، لهذا أقضت مشكلة الموت مضجع الجاهلي وأقلقته؛" لأنها عصية على تفكيره، وردها بعضهم إلى عدم وجود دين يتمسك به ويوجهه ويعرفه مغالق الوجود ويفسرها له"[٥]، وهذا الرأي يأخذ منحى التعميم، فالعرب كانت مجموعات من الفرق، منها من تؤمن بالخالق والبعث والنشور، ومنها من أنكرت الخالق والبعث والنشور وهي (الدهرية)[٦].

---

[١] انظر المرجع السابق نفسه، ص ١١٤ .
[٢] **ديوان حاتم بن عبدالله الطائي وأخباره**، تحقيق عادل سليمان جمال، مطبعة المدني، القاهرة، (د . ت)، ص ٣٨ .
[٣]الدليمي، عبدالرزاق خليفة، هاجس **الخلود في الشعر العربي حتى نهاية العصر الأموي**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد٢٠٠١، ص٤٨.
[٤] شيخو، لويس، **شعراء النصرانية قبل الإسلام**، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٨٢، ص ٧٤٨ .
[٥] يوسف، حسني عبدالجليل، **الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي**، ط ١، ١٩٨٠، ملتزم النشر والطبع، مكتبة النهضة المصرية، دار الاتحاد العربي للطباعة والنشر، ص ٧٥ .
[٦] علي، جواد، **المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام**، مرجع سابق، المجلد ٦، ص ٤٧ .

لقد دار المعتقد الجاهلي حول حتمية الفناء (فناء النفس)، وحول ارتباط النفس بالروح أو بالحياة والموت " فالنفس هي المصدر الذي يبث الحياة في الجسد الإنساني، وهي تفنى لدى حدوث الموت كما يفنى الجسد"[١]، **قال** زهير بن أبي سلمى[٢]:

بدا لي أن الناس تفنى نفوسهم   وأموالهم ولا أرى الدهر فانيا

وهذا يؤكد الحلول الحتمي للموت، فمهما بلغ الإنسان من قوة وجبروت وجهد مبذول، فإنه مهزوم، فقد تثبتوا يقيناً من انهزام الإنسان في مواجهة الدهر اللامتناهي. فما أقرب اليوم من الغد، وهذا ما عبر عنه طرفة **بقوله**[٣]:

أرى الموت أعداد النفوس ولا أرى   بعيداً غداً ما أقرب اليوم من غد

فكل نفس لابد أن ترد الموت، وإن لم تمت في يومها فستموت في غدها، فأجلها وإن تأخر إلى الغد، فهو قريب لقرب اليوم من غد. إن هذه الحتمية للفناء جعلتهم يعيشون إرهاصات الشعور بالسلبية والخوف، من هنا بحثوا عن الموت في سبيل الشرف والرفعة والمجد؛ كبديل عن انهزاميتهم أمام هذا الفناء، وكحفر في صخر الخلود، فبحثوا عن كل ما يبتعد بهم عن العار والدنية؛ فقد بحثوا عن الكرم والابتعاد عن البخل، وعن حماية الجار .... وبحثوا عن وجود لذاتهم، **يقول** حاتم الطائي[٤]:

أشاور نفس الجود حتى تطيعني   وأترك نفس البخل، ما أستشيرها

وتظهر حتمية الموت أحياناً من خلال البحث عن المتعة، من خلال حبهم لأنفسهم، ومن خلال الإفراط في الملذات المنحرفة والمجون، **يقول** طرفة[٥]:

فذرني أروي هامتي في حياتها   مخافة شرب في الممات مصرد

فهو يطلب أن يروي نفسه من الخمر قبل الموت، فخشيته وخوفه أن يكون مصرد الشرب في الحياة، فهو يرى نفسه أنها ستصبح هامة، فليتركوه يروي ظمأها، فإنها ستحرم منه في الموت المطلق الذي لا يليه بعث .

---

[١] هلال، ريم، **حركة النقد العربي الحديث حول الشعر الجاهلي**، دراسة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩، ص ١٧١.
[٢] **ديوان زهير بن أبي سلمى** شرحه وقدم له: علي حسن فاعور، ط١، ١٤٠٨هـ / ١٩٨٨م، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ص١٤٠.
[٣] **ديوان طرفة بن العبد**، شرح الأعلم الشنتمري (٤١٠ – ٤٧٦ هـ)، تحقيق درية الخطيب ولطفي الصقال، ط٢٠٠٠م، المؤسسة العربية، بيروت، لبنان، ص ٥٨ .
[٤] **ديوان حاتم الطائي**، دار صادر، ١٤٠١ هـ، ١٩٨١م، ص ٦٣ .
[٥] **ديوان طرفة بن العبد**، شرح الأعلم الشنتمري، مرجع سابق، ص ٤٨.

وفي مقابل ذلك نجد الدين الإسلامي، فإذا كاناعتقاد الجاهلي بفناء النفس والجسد، " فإن الدين الإسلامي أوحى ببقائها إلى أن يتم البعث، وتعود إلى الجسد الذي يحيا من جديد. كما أنه إذا ما حل الاعتقاد بفنائها في الجاهلية أو بزوالها الأبدي على الشعور بالانهزام، أو على التحفز لتحقيق الأمجاد بحثاً عن خلود الذكر بعد الموت، فقد حملت العقيدة الإسلامية على تقليص هذا الانهزام وخلق شيء من التفاؤل، بالعودة والتجدد بعد الموت، أو بشيء من التوازن النفسي إزاء التكافؤ بين حسرات النفس واستعادتها"[١]. علاوة على انطلاقهم من دينهم لا من مبدأ الجاهليين، حينما أرادوا المجد والسؤدد، فقتالهم في سبيل الله، ومستقبلهم جنات النعيم .

ولعل الشعور بالوجود والعدم أثارت لدى الجاهلي تساؤلات شتى حول الزمان الذي يحوي حياته ومماته، والمكان الذي فيه يدور، فحاول الكشف عن بعض أسرار الوجود من خلال تجاربه وصراعاته، فإذا كان الزمان بنظر الجاهلي يعني الفناء، وكان الوجود الجاهلي مرتبطاً بهذا الزمان، فلا بد أن يعني الوجود لديه " الشعور بالخوف والقلق من المصير المنتظر الذي سيتم فيه الزوال والسكون إلى الأبد "[٢] .

بينما تتجاوز الفلسفة الإسلامية عبثية الوجود؛ لارتباطها بمرجعيتها (الله الخالق سبحانه) والحساب والعقاب في الحياة الأخرى، وبهذا يتلاشى الخوف والقلق والتوتر من الزمن. وهكذا نرى ارتباط الخوف والقلق والتوتر والحذر في الشعر الجاهلي في مواجهة الزمن، فكل يوم تشرق فيه الشمس تدني الجاهلي من الموت، وهذا ما أكده حاتم الطائي في بيته السابق[٣] :

يسعى الفتى وحمام الموت يدركه   وكل يوم يدني للفتى الأجلا

إن سرعة تتابع الأيام هي العدم عينه، لأنها استنفاذ للحياة والعمر .

إن الخلو من الإيمان، وشعور الجاهلي بوحدته وسط عواصف الدهر وتقلباته، يشف عن "افتقاد الأمن النفسي الذي يتأتى من التسليم بالقضاء والقدر، وبوجود قوى عليا تدبر الكون وتنظمه"[٤]ويرى حسني عبد الجليل[٥] أن الدهر يمتلك القوة المركزية التي تتحكم بالأحياء جميعاً في منظور الجاهلية، بل إن هذه القوة تضع تحت سيطرتها مصائرهم وحياتهم وفناءهم. ويرى أن الشعراء الجاهليين، أطلقوا عليه صفات متعددة ومتنوعة، فهو الليالي والأيام والأعصر والسنون،

---

[١] هلال، ريم، **حركة النقد العربي الحديث حول الشعر الجاهلي**، مرجع سابق، ص ١٧٥.
[٢] المرجع نفسه، ص ١٧٧ .
[٣] **ديوان حاتم الطائي**، دار صادر، مرجع سابق، ص ٧٣ .
[٤] يوسف، حسني عبدالجليل، **الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي**، مرجع سابق، ص ١١ .
[٥] انظر المرجع نفسه، ص ١٤ .

وهي صفات تدل على الخشية والخوف من آثاره، كما تدل على فعله وتغيره، **يقول** أمرئ القيس[١]:

ألا إنما الدهر ليال وأعصر   وليس على شيء قويم بمستمر

إن حب البقاء وعدم الاستسلام للدهر ربما يثير في نفسه شيئاً من الخلود، والبحث عنه بأي شكل من الأشكال، لكن حقيقة الموت هي التي تصدمه من جديد، بجعله ينكر خلوده، **يقول** عدي[٢]:

أين آباؤنا ونحن نرجى   بعد آبائنا الخلود غرورا

من خلال النصوص التي وصلت إلينا، نرى أن الجاهلي لم يؤمن بقضية البعث، مستثنياً قلة ممن تأثروا بالديانات المجاورة، والجاهلي ربما يخلد بابن له يحمل اسمه، أو من خلال شاهدة قبره، أو من خلال عمل يشار له به، مثل **قول** عروة [٣] :

ذريني ونفسي أم حسان إننـي   بها، قبل أن لا أملك البيع مشتري

أحاديث تبقى والفتى غير خالد   إذا هو أمسى هامة فوق صّيـــر

فهو يبحث عن خلوده في الذكر الحسن، لكن مع ذلك كله، تأتي قوة الفناء والدهر التي لا يسلم منها شيء، فهي تبدد كل ما في طريقها، **يقول** الأسود بن يعفر[٤] :

فإذا النعيم وكل ما يلهى به   يوماً يصير إلى بلى ونفاد

إن صورة الزمن في نظر الجاهلي تقوم على الحيرة والعداوة، فالزمن غول مفترس، غادر، يفرق، ويغتال، ويبدد المكان والبشر وكل شيء، **يقول** أمرؤ القيس[٥]:

ألم أخبرك أن الدهر غـــولٌ   ختورُ العهد يلتهم الرجــالا

أزال عن المصانع ذا رياش   وقد ملك السُّهولةوالجبـالا

وتبدو رؤية الشعراء للمستقبل غامضة قلقة، فهم جاهلون عما تحمل الأيام، **يقول** زهير[٦]

---

[١] **ديوان أمرى القيس**، ضبطه الأستاذ مصطفى عبد الشافي، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيوت/لبنان، ص٧٣.
[٢] **ديوان عدي بن الرقاع العاملي**، جمع وشرح ودراسة: حسن محمد نور الدين، ط١، ١٩٩٠م / ١٤٠١هـ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص٦٦.
[٣] **ديوان عروة بن الورد**، شرح ابن السكيت يعقوب بن اسحق، (ت ٢٤٤هـ) حققه واشرف على طبعه عبدالمعين الملوحي، مطابع وزارة الثقافة والإرشاد القومي، (د. ت)، ص٦٧ .
[٤] الضبي، المفضل بن محمد، **المفضليات**، تحقيق : عمر فاروق الطباع، مرجع سابق، ص ص (٢١٦-٢١٧) .
[٥] **ديوان امرئ القيس**، مرجع سابق، ص١٠٥ .
[٦] **زهير بن أبي سلمى، ديوانه**، مرجع سابق، ص ١١٠ .

وأعلم ما في اليوم والأمس قبله ولكنني عن علِم ما في غد عم

فأمله بالحياة محبط ومخيب، ولا بد من الزوال، وهو يشير إلى استحالة الخلود .

تتمثل العدمية في ذكر الجاهلي للقبور التي تذكر الأحياء بهم، فهذا الرمس هو إشارة للأحياء ليذكروه، كما بينوا موقفهم من الدهر إذ إن الخلود مستحيل، وأن الحياة قصيرة، وقد دعا بعضهم إلى استهلاك اللذة والتمتع بها قبل العدم؛ لأنه سيحرمها، وهو وجه من وجوه محاربة الزمن والانتصار عليه، **يقول** عبيد بن الأبرص[١] :

تروّ من الدنيا متاعاً فإنه على كل حال خير زاد المزوّد

وكذلك طرفة الذي يدعو إلى الارتواء[٢]:

ألا أيهذا الزاجري أحضر الوغى وأن أشهد اللذات هل أنت مخلدي

فإن كنت لا تسطيع دفع منيتـي فدعني أبادرها بما ملكت يـــدي

كريم يروّي نفسه في حياتـــه سنعلم إن متنا غداً أينا الصـدي

يظهر لنا من خلال أبيات طرفه السابقة، أن الشاعر الجاهلي جرى وراء لذة حسية حالمة، يطاردها في هواجسه ويتمناها،محاولا ً من خلالها تجاوز واقعه، بل باحثا ً عن خلوده من خلالها في الخمر والنساء، كي يعيش ذاته، محاولا بها أن يلغي واقعه المقلق، وخوفه من الزمن والمرض والموت " حيث يتسنى للإنسان أن يحيا لحظات أبدية، في أمان وحب الحرية، حتى ولو كانت – واقعياً – وهمته، إلا أنها بالنسبة للشاعر من أكثر الحقائق يقينيّة، وبالتالي راحةً[٣].

يتبدى من خلال ذلك أن الموت يشكل لحظةً واحدة، والمرض يشكل المرحلة الأولى منه حيث العزلة والوحدة والانكفاء، فالموت هو الانفصال الكلي مادةً وزمناً عن الآخر. هو توقف وجمود وثبات، الموت "هو اللحظة التي ينفلت فيها الفرد من كل سلطة "[٤] .فالانفصال عن المتعةوالحياة وعن الشهوات واللذائذ هو انفصال عن الوجود، لذا فالموت يشكل وحشا ً مفترساً؛ لأنه يأكل ويلتهم اللذة، فالموت يفترس الجسد وينهيه، وهذه اللذة تتبدد بتبدد الجسد .

---

[١] **ديوان عبيد بن الأبرص**، شرح أشرف أحمد عدرة، ط١، ١٩٩٤م/١٤١٤هـ، دار الكتاب العربي، بيروت،،ص ٦٠.

[٢] **طرفة بن العبد، ديوانه**، ص ٥٦ .

[٣] عقاق، قادة، **دلالة المدينة في الخطاب الشعري المعاصر**، دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠١، ص ٥٠

[٤] فوكو، ميشال، **يجب الدفاع عن المجتمع**، ترجمة وتقديم الزواوي بعوره، ط١، ٢٠٠٣، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ص ٢٤٠ .

الوجود أول الحياة متحقق بوجود اللذة؛ (إكرام الضيف والمرأة والخمر)، والموت يشكل عداوة، ولابد من مقاومة العداوة، لذا شكلت رغبة الشاعر في استهلاك اللذة والاستمتاع بها،درعاً واقيةًوسلاحاً منيعاً لديه للمقاومة .

نلحظ أن الشعراء القدامى انشغلوا بالموت بعدّه قضية تلامس المصير الإنساني، لذا رددوا الموت في شعرهم وهو ما يشير إلى قلقهم تجاهه،لذا كان الشعر فناً يتواءم ورؤية الإنسان للموت أكثر من غيره من الفنون الأخرى.وقف الشاعر الجاهلي على وجوده وتأمله فرآه مهدداً بالعدم والفناء،رأى الموت مسخاً وتدميراً ومحقاً، وسطوة تجتث الحياة من أصولها، وهذا يدل على أن الشاعر مؤمن بموته؛ فالموت في تصوره لا يقيم علاقات محبة وودّ، ولا يفرق بين صديق وعدو، بل يجتث ويقتلع العزيز والعدو، الذكر والأنثى، البعيد والقريب، وهو عدو مباغت يأتي فجأة، يقول طرفة [١] :

أرى الموت لا يرعى على ذي جلالة وإن كان في الدنيا عزيزا بمقعدِ

فالموت لا يقف عند حدود العلاقات أو القربى، بل يأتي على الجميع، من هنا تتبين رؤية طرفة للموت؛ فهي رؤية رصد خارجية تسير حتى تصل إلى لحظة المواجهة الخاصة، فالإنسان في بيت طرفة يعجز عن رد الموت أو دفعه أو التصدي له، بما للموت من سطوة، ولما للموت من وشيجة قربى متصلة بالإنسان، فالموت وقلقه ملاصق لنا، قد نجده في عمق ذواتنا "يندس في كل خبايا الشعور، حتى أننا لنكاد نتذوق طعم الموت في كل شيء"[٢] . من هنا فإن الشاعر القديم بحث عن شيء ينتفي عنه الموت، ويمثل صفة الثبات الذي يمنع الموت أو الزوال، وهذه الصفة مفقودة لدى الشاعر، لذا بحث عن هذه الأشياء وجد في طلبها ليحملها همومه .

ونجد التداعيات الشعرية لدى الشاعر في تأملاته للموت تمتص حمولتها من أزمة ما قبل الموت،مروراً بساعات المرض والاحتضار، وأقارب المحتضر، وطقوسية المرض، والإحساس بالوحدة والعزلة "وما يستشعره المريض من أحاسيس تتراوح بين الحقد والغضب والرعب والرأفة والشفقة وحتمية الموت، ووهم الحياة، وسكرات الموت بأوجاعها وآلامها، وأن المرض يليه الموت وهو اغتسال من أوساخ الداخل والخارج، والرغبة في استعادة الكينونة، ودقة الهوة الفاصلة بين الحياة والموت، والانكسارالحتمي أمام هذا القضاء، وأن الموت انخراط في زمن آخر ... وانتقال إلى منطقة البياض والمحو والنسيان ونفي للحياة"[٣].

---

[١] القرشي، أبو زيد، **جمهرة أشعار العرب**، مرجع سابق، ص٢٠٩ .
[٢] إبراهيم، زكريا، **مشكلة الحياة**، دار مصر للطباعة، القاهرة، ١٩٧١، ص١٦٠ .
[٣] **http://www.aslimnet.free.fr**، رحلة شاقة في ملكوت الموت، محمد إدراغة .

أما لدى الشاعر المعاصرفإن آليات وعيه للحياة وللموت تختلف عما كانت عليه لدى الآخرين، فقد برز الموت في أشعار الرومانسيين وجعلوا منه "قضية ذاتية تخص الشاعر منهم وحده دون غيره من الناس، فحفلت أشعارهم به، وطفقوا ينشدونه تارة،ويرون فيه مخلصاً لهم من آلامهم وعذابهم ومعاناتهم للحياة، وتارة أخرى راحوا يفزعون منه ويخافون، ويرون فيه محطماً لأحلامهم وأعمارهم وحياتهم"[١] .

لقد مثل الموت عند أبي القاسم الشابي عنصراً تدميرياً في فترة مرضه؛ فالموت قضى على والده وحبيبته، وأعقبه وجعاً وألماً،وجعل الشاعر يحدق جيداً في مصيره/ المصير الإنساني، فهذا الموت يحدق به من كل اتجاه، فنراه من خلال مرضه وأوجاعه ينتظر الموت؛ ليخلصه ممّا هو فيه من عذاب، يقول[٢] :

يا موت ! قد مزقت صدري	**وقصمت بالأرزاء ظهـري**
يا موت ! ماذا تبتغــي	**مني وقد مزقت صـــدري ؟**
ماذا تود، وأنت قــد	**سوّدت بالأحزان فكـــري**
وتركتني في الكائنـــا	**ت أئن، منفرداً بإصـــري**
وأجوب صحراء الحيـا	**ة، أقول :(أين تراه قبـــري ؟)**
ماذا تود من المعــذبِ	**في الوجود بغيـــر وزر ؟**
إن كنت تطلبني فهـات	**الكأس، أشربها بصبـــري**

بدت حياة الشاعر من خلال هذه الأبيات مشوهة الملامح، في ظل ما يعتريها من أوجاع وعذابات، فحياته قد تمزقت، وهو يطلب الموت مستسلماً إليه، لأن الحياة لم يعد لها جمالها وألقها، كما تتبين لنا تدميرية الموت، من خلال تقنية التكرار التي استخدمها الشاعر (يا موت قد مزقت صدري، يا موت ماذا تبتغي، وقد مزقت صدري، ماذا تود وأنت قد سودت بالأحزان فكري، ماذا تود من المعذب...) وفي هذه التقنية التكرارية إظهار للصراعات الداخلية التي تمور وتعتمل في وجدان الشاعر،لذا مثل الموت مخلصاً لدى الشعراء الرومانسيين، فهم ينشدّون إليه ويجمحون، هاربين حينما يطبق الواقع عليهم بقسوته .

---

[١] أبو العزم، طلعت، **الرؤية الرومانسية للمصير الإنساني لدى الشاعر العربي الحديث**، ١٩٩٥، (د.ن)، ص ١٢٠.
[٢] الطريفي، يوسف عطا، **أبو القاسم الشابي**، حياته وشعره، ط١، ٢٠٠٩، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن – عمان، ص ٢٣٥ .

أما الشاعر المعاصر فالرؤية لديه مختلفة ومتنوعة، وذلك حسب التكوين الداخلي والنفسي لديه، وحسب معطيات واقعه، فإذا كان المرض في جملته لدى الشعراء المعاصرين يشكل أحد أبواب الموت، فإن ذلك يشير إلى ارتباط المرض بالموت ارتباطاً وثيقاً، كما يشير إلى ارتباطهما معاً– المرض والموت– بسياقات متعددة، سياسياً، واجتماعياً، وثقافياً، واقتصادياً، لذا أصبحا معادلين لواقع معيش، علاوة على ارتباطهما بموقف الشاعر الذاتي والفلسفي، وتكوينته الاجتماعية التي استقى منها وترعرع في ظل منظومتها، فشكلت أفقه ووعيه وإحساسه بها .

وقد تكون الظروف الفردية هي الانطلاقة الأولى التي تشكل إحساس الشاعر المبكر بالموت، فالسياب في تجربته الشعرية بوجه عام، نراه يشخص الموت ضمن منظورين، يقوم الأول منهما على المنظور الوجودي؛ إذ يشكل الموت مفهوماً فلسفياً لديه، يقوم على التأمل للحياة والحوار معها ومع مفرداتها،فيغدو الموت عنصراً حيوياً ومهماً في الحياة .

أما المنظور الثاني لدى الشاعر فيتمثل في شعوره البشري الطبيعي المتحقق بالموت العضوي، وشعوره بحتمية نهايته، من خلال إرهاصات المرض وتداعيات الجسد وأمراضه . "فالسياب منذور للفجيعة منذ طفولته حيث هاجمه المرض، وحاصره الجوع والفقر،فكان لزاماً أن يتطلع إلى الموت بوصفه إدراكاً حقيقياً للواقع المعيش، كما يحدد علاقته بالواقع السياسي والاجتماعي،ويصبح انتظاراً وخلاصاً،وأخيراً يتحول إلى مصير إنساني يتأمله الشاعر ويغوص في أعماقه، وقد تردد الموت في ثنايا قصائده مثل : (نداء الموت، وصية من محتضر، رسالة من مقبرة، مرثية جيكور، ثعلب الموت، النهر والموت، نسيم من القبر، نفس وقبر، حفار القبور)"(١)، ولقد أتخذ الموت تشكيلات عدة عند السياب لعل أبرزها :

١- **الموت في الحياة** : حينما أحس السياب سريان الموت في جسده، لحظة استفحال المرض، فإن الموت صار لديه حقيقة واقعية وملموسة، واختفت لديه في هذه الفترة – فترة المرض – فكرة الموت المبشر بولادة جديدة، أو المتجاوز إلى البعث أو التضحية، كما في أشعاره الملتزمة، فاستسلم للعدم، وودع الحياة، وهذا ما نلمسه في قصائده بشكل واسع،مظهراً فاجعته التي حلت به جراء المرض، فأصبح اجترار الموت هو السمة الطاغية على شعره، وأصبح البكاء على حياته، هو الصوت الأكثر وضوحاً وإلحاحاً، وأصبح الاستسلام هو عنصر المقاومة.

(١)هلال، عبدالناصر، **تراجيديا الموت في الشعر العربي المعاصر**، ط١ مركز الحضارة العربية للإعلام والنشر، القاهرة ٢٠٠٥، ص١٩.

هذه الرؤية بما تحمل من سوداوية وانكماش، هي التي نظر بها السياب إلى الحياة، وبها أطّر حياته وفكره، ففكرة الموت في الحياة، التي يتوقع الموت فيها كل لحظة، وشعوره الكثيف بانتهاء حياته تشكلت بسبب المرض الذي أسهم في هذا التحول لدى الشاعر، فالسياب الذي أصبح مقعداً، مشلول القوى، لا يقوى على الحركة،خلق المرض في نفسه توتراً واضطراباً .

٢- **ارتباط الحب بالموت** : أثر المرض على علاقات السياب الحياتية والنفسية والعاطفية جميعها، ففي حبه الذي بحث عنه ولم يجده، نراه يكشف لنا حقائقه بنظرة شاحبة بائسة. فقدعاش تجارب حب فاشلة، كشف عنها خلال فترة مرضه، فقصيدة (أحبيني) هي دليل على هذه الأكذوبة التي توهم بها، وكأنما يتبرأ من هذا الحب الكاذب الواهم. فقد ذكر أنه أحب سبعاً من النساء لم تحبه أية واحدة منهن،فبدا مضطرباً مشوشاً حتى وصل الأمر أن شك في حب زوجته له، أو أن حبها كان مبنياً على نوع من الإشفاق، **يقول**(١) :

آهِ .. زوجتي، قدري . أكان الداء

ليقعدني كأني ميت سكران لولاها ؟

وهأنا ... كل من أحببت قبلك ما أحبوني .

وأنت ؟ لعله الإشفاق ! !

ولعل رؤية الشاعر تنطوي على أن الحب كان سبباً في هذه الآلام، وهو الذي أوصله إلى ما هو فيه، **يقول** في قصيدة (القن والمجرة)(٢) :

ألا تباً لحب هذه الآلام من عقباه ْ !

كأن شفاهنا، حين التقت ْ،رسمت من القـُبَل

سريراً نمت فيه أنتّ منه الآهَ بعد الآه ْ،

وعكازاً عليه مشيت ثم هويت في ثقل .

ومع ما نلحظه من أن السياب بحث عن الحب، وقدمه، لكنه لم يجد في قلوب من قدم لهن الحب مكاناً، ومع ذلك لا نعدم في فترة المرض أن نجده يقدم حبه متوسلاً إلى (لوك نوران) أن

---

(١) **ديوان بدر شاكر السياب**، دار العودة – بيروت، ١٩٨٩م، ص٦٤٢ .
(٢) المرجع نفسه، ص٦٨٨ .

تحبه، موضحاً لها ما مر به، ثم يعود إلى زوجته معبراً لها عن حبه. ولعل نصوصه تكشف عن اضطرابه وغرائبية تصرفاته،إذ يتلمس حباً جديداً مع أخرى مع حبه لزوجته .

والشاعر يكشف عن خيباته المتكررة، وأن كل خطوة خطاها كانت تسير به تجاه أزمة الداء ثم الموت، فبعد ثلاثة عقود مرت يرى الشاعر أن شوقه باطل وأن حبه كان وهماً وخيبة، كما خاب ووهم في أن يلتقي ابنة الجلبي ذات الشناشيل، ففي قصيدة (شانشيل ابنة الجلبي)**يقول**[١]:

ثلاثون انقضت، وكبرتُ : كم حبٍ وكم وجدٍ

توهج في فؤادي !

غير أني كلما صَفَقت ْ يدا الرعدِ

مددت الطرف أرقب : ربما ائتلقَ الشناشيل

فأبصرت ابنة الجلبي مقبلةً إلى وعدي !

ولم أرها . هواءٌ كل أشواقي، أباطيل

ونبت دونما ثمر ولا وردِ !

كان قبح السياب حجر عثرة في طريقه إلى الحب، لذا نراه يرسم ويصف ضياعه وتيهه بقلة الوسامة والجمال **يقول**[٢] :

وجوهنا اليباب

كأنها ما يرسم الأطفال في التراب

لم تعرف الجمال والوسامة .

لعل ذلك يكشف عن أن السياب كان يرى- سابقاً – في الحب حياة، وولادة جديدة، يرىحبيبة ووطناً متماهيين، والابتعاد عن الحبيبة أو الوطن، هو ضرب من أجناس الموت، غير أنه في فترة المرض يرى أن الحب سهم من سهام الموت التي اخترقت جسده، فيبوح بأنفاسه، إذ يدرك في هذه اللحظاتأن ما قدمه من حب لم يلق قبولاً ، بل كان النفور والصدود مقابلين له،راداً الأسباب إلى الفقر والمرض وقبح المنظر، التي تشكلت وتداخلت لتشكل وحدته في الحب.

---

[١] المرجع السابق نفسه، ص٦٠١ .
[٢] المرجع نفسه، ص١٣٩ .

إن علاقة الحب بالموت لدى السياب، هي أنه لم يجد ما يؤهله لإقامة روابط الاستجابة مع الطرف الآخر، فالسياب " لا يمتلك مؤهلات كاملة تجعل منه محط إعجاب"[١]. فهو يفتقد الوسامة والمال كما يفتقد مقومات الحب أو القبول من الجهة الأخرى .

٣- **المرض والموت** : طرق السياب أبواب الشفاء وبحث عن علاجه في كل مكان متأملاً الشفاء، فأعياه ما تأمل، ورجع خائباً في إيجاد علاج أو شفاء، مما أوقعه في مواجهة مباشرة مع الموت، راصداً رؤيته للموت انطلاقاً من الذات المنكسرة، لذا جاء شعره يحمل إحساساً يائساً يطغى على الأمل، كما جاء مفعماً بانتظار الموت تملؤه الحسرة على مفارقة الحياة .

بدأ أحساس السياب بالموت منذ قصيدته (رئة تتمزق) التي استشعر فيها نهايته[٢].

الداء يثلج راحتي، ويطفئ الغد .. في خيالي

ويشل أنفاسي، ويطلقها كأنفاس الذبال

تهتز في رئتين يرقص فيهما شبح الزوال

مشدودتين إلى ظلام القبر بالدم والسعال

وهو في مرحلة اشتداد المرض، حين ألح عليه شعور الموت، ورأى أن لا فكاك منه، نراه يجمحمتوسلاً في قصيدة (أمام باب الله) برفع أكف الضراعة والاستجارة[٣] .

أريد أن أعيش في سلام

كشمعة تذوب في الظلام

إن السياب يعلن استسلامه للموت فقد تعب ويئس(تعبت من توقد الهجير) (تعبت من صراعي الكبير) (تعبت من تصنع الحياة) فالشاعر مصاب بالكلل والملل والسأم من تقلبات الحياة وتصنعها، فهو لا يعدو أن يكون (ممثلاً من عالم الردى)أو طفلاً أتعبه بكاه، فصنيع الحياة وشدة المعاناة الجأتاه لأن ينهش الحجار[٤] :

منطرحاً أصيح، أنهش الحجار :

---

[١] درويش، عيسى سلمان، **الموت في شعر السياب ونازك الملائكة**، دراسة مقارنة، ١٤٢٣ هـ ٢٠٠٣م، (د.ط)، (د.ن)، ص٩٨.
[٢] ديوان السياب، ص٤٢ .
[٣] المرجع نفسه، ص١٣٦ .
[٤] المرجع نفسه، ص١٣٩ .

"أريد أن أموت يا إله ! "

فالشاعر مدرك لمرضه وأوجاعه مما أفضى به لأن ينتهي إلى التفكير بالموت . لذا يصبح الموت من هذا المنطلق "قضية السياب الأساسية، ولعل هذا يعود إلى المرض الذي كان يسحقه بعذابه، مما جعله يعشق الموت، الذي سيخلصه من الآلام الجسدية"[١].

ارتبط الموت بالمرض عند السياب، فغدا خوفه من الموت يتنامى ويكبر فحينما قدم إلى بيروت طالباً العلاج يكشف الشاعر لزوجته – وهو يوصيها بابنه غيلان – عن الرعب الكامن في أعماقه من الموت[٢] :

أخاف من ضبابة صفراء

تنبع من دمائي

تلفني فما أرى على المدى سواها

أكاد لا أراها،

وارتبط الموت كذلك في فترة المرض بالعدم، فها هو يخاطب (درم) بأن تمد يديها له لتحضنه إلى هوة العدم[٣] :

درم ...

بنفسيَ مما عزاني برمْ

فمدي ذراعيكِ ولتحضنيني

إلى هوة من ظلام العدم

فما قيمة العمر أقضيه أمشي

بعكازة في دروب الهرم ؟

---

[١] جيدة، عبدالحميد، **الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر**، ط١، ١٩٨٠م، بيروت، ص٢٥٠ .
[٢] ديوان السياب، ص٢١٨ .
[٣] المرجع نفسه، ص٩٠ .

ولدى التمعن والتأمل في شعر السياب نجده يركن إلى الموت أحياناً كتعويض، وكمخلص له من الداء والوجع؛ فهذا الألم المنسحب على الذات الشاعرة الذي لا يبرحها لا يمكن زواله إلا بالخلاص / الموت[١] :

ويا مرضي، قناع الموت أنت، وهل ترى لو أسفر الموتُ

أخاف ؟ ألا دع التكشيرة الصفراء والثقبين،

حيث امتصت العينين

جحافلُ من جيوش الدود يجثم حولها الصمتُ،

تلوح لناظري . ودع الدماء تسح من أنفي من الثقبين

وهكذا نخلص إلى أن للمرض دوراً كبيراً في تأصيل علاقة السياب بالموت، واستثارته لكل مواقع الألم في داخله، لذا جاءت أشعاره تزخر بآلامها وأوجاعها، مصورة أحاسيسه وهي تكبو تحت ثقل الداء، كما جاءت أشعاره راسمة غربته في البحث عن العلاج، فأعياها ما طلبت، كما رسمت أشعاره فقره وحاجته إلى المال.

٤- **الأمل والموت** : إن طلب الموت ليس عاماً وعلى وتيرة واحدة في شعر السياب، فقد جاءت بعض القصائد، حاملة أمنيات الشفاء، متأملة الحياة، يظهر فيها الشاعر مُسَلِماً أمره لله سبحانه وتعالى،مستشفعاً راجياً أن يمن عليه بالشفاء، فهو (أيوب) الواقف في المحراب بخشوع أمام ربه طالباً كشف الضر عنه[٢]:

لك الحمد مهما استطال البلاءْ

ومهما استبد الألمْ،

لك الحمد، أن الرزايا عطاء

وأن المصيبات بعض الكرمْ .

---
[١] المرجع السابق نفسه، ص٧٠٣ .
[٢] المرجع نفسه، ص٢٤٨ .

ثم يكمل طريق ابتهالاته وتوسلاته نحو الأمل الذي يحدوه[١] :

يا رب أيوب قد أعيا به الداء

في غربة دونما مال ولا سكن،

يدعوك في الدُّجن

يدعوك في ظلموتالموت : أعباءُ

ناءَ الفؤاد بها، فارحمه أن هتفا .

إن الأمل الذي ارتقى درجاته في تراتل صوفي" قدر له أن يحقق المعجزة، ليس في الشفاء، بل في إجادة التوسل من خلال إحساسه المنفعل الذي استوعب وبعمق فاعل، معاناته التي انتهت به إلى الدفاع عن نفسه بالشعر الذي لا يغيض"[٢].

لقد تبدى السياب في أشعار مرحلة المرض خلال بحثه عن العلاج متعلقاً بأمله المتأرجح بين تعلقه بالحياة واستسلامه للموت، فهو يتخذ من الموت مطية للإنهزام من الواقع الأليم، وعاش بين خوفه منه وتمنيه، وهذا هو الغالب على أشعاره في المرحلة الأخيرة،بينما يظهر متعلقاً بحبال الرجاء ضارعاً لله سبحانه أن يمن عليه بالشفاء في مواقف أخرى .

إن موقف السياب أمام الموت مضطرب ومنقسم، فحيناً تراه يدفع الموت بما لديه من أمان وآمال، معتمداً الحلم والخيال والقفز نحو الذكريات، أو ملتجئ إلى ربه سبحانه وتعالى متصوراً شفاءهبينما يظهر تارة أخرى متخاذلاً منساقاً أمام الموت .

٥- **تعالق الموت والحياة** :

في قصيدة (نداء الموت) للسياب، تؤكد رؤية الشاعر أن الإنسان قد يولد دون مشيئته، وكذلك سيرحل دون تلك المشيئة، كما تؤكدموته بعيداً عن أصحابه، لعل هذه الرؤية وهذا اليقين باعث لخوف الشاعر من الانفصال والبعد، فيصبح وجوده المنفصل نفياً وسجناً، لذا نراه يرى الشعر وسيلة تنقذه من سجنه، إن شعره يعبر عن ازدواجيته التي ينقسم فيها على نفسه، ويعيش صراعاً يتمثل في جدل المقاومة والاستسلام، والتحدي والخضوع، فهو في الحالة الأولى يفصح عن موقف إيجابي من الحياة، ويكشف عن حب جارف للعيش، فيتوجه بشعره للأحياء، وفي الحالة

---

[١] المرجع السابق نفسه، ص٢٥٧ .

[٢] درويش، عيسى سلمان، **الموت في شعر السياب ونازك الملائكة**، مرجع سابق، ص١٠١ .

الثانية يخضع لنذير المرض فيتجه نحو الأموات، يحاورهم برقة ويرى أنهم ينادونه ويستعجلونه الانضمام إليهم، ويمدون أعناقهم من ألوف القبور يصيحون به[١] :

أن تعال،

نداء يشقّ العروق، يهزّ المشاش، يبعثر قلبي رمادا

"أصيل هنا مُشْعَل في الظلال

تعال اشتعل فيه حتى الزوال" .

جدودي وآبائي الأولون سراب على حد جفني تهادى.

إن ذات الشاعر تبدو مشتتة بين الأفكار والمشاعر، ومتوزعة بين الأحاسيس والانفعالات، فهذه المفردات تشكل داخل الأنا الشاعرة نوعاً من التشظي، فيحاول جمعها لتكون مترابطة داخل أنا الشاعر؛ إذ تشكل أنا الشاعر جسداً ووعاءً ومحتوى كلياً لها، لذا ينطلق إلى الأنا الجمعية، ومن هذا المنطلق لا تستطيع الذات الشاعرة الربط بين تلك المفردات (المشاعر والأفكار والأحاسيس) إلا من خلال أن تندغم في الأنا الجمعيةاندغاماً يشكل بدوره خيطاً واصلاً بين هذه المفردات، ويحمي الذات الشاعرة من التشظي والتهشم .

إنه الصراخ الجماعي المنبعث من الأموات، من آلاف القبور ينادون الذات الشاعرة للانضمام إليهم، (الأجداد، الآباء الأولون)، وكما كان الأموات ينادونه، فإن الأحياء ينادونه، فإلحاح الشاعر على رغبة (غيلان) ابنه،بملاقاة أبيه سالماً وسائراً على قدميه، فإن ذلك يشير إلى رغبة الشاعر في الحياة ومحاولته للخلاص من الموت، عن طريق مقاومته المتمثلة بطلب الشفاء، وكأنما ذلك نوع من الثورة على عجزه ومرضه، ورغبة دالة نحو ميله للتمتع بالحياة، **يقول**[٢] :

وبي جذوة من حريق الحياة تريد المُحال .

وغيلان يدعو "أبي سرْ، فإني على الدرب ماشٍ أريد

الصباح."

---

[١] **ديوان السياب**، ص٢٣٦ .

[٢] المرجع نفسه، ص٢٣٦ .

يتوزع الشاعر هنا بين قوتي جذب : نداء الموتى، ونداء الأحياء، بين الحياة والموت، فتظهر الأم في هذا الموقف، مرجحة كفة نداء الأموات، فتنادي ابنها من عمق قبرها شديد البرودة والظلمة بأن يمضي في خطاها؛ ليحتضنهما القبر / الموت، **يقول**(١) :

وتدعو من القبر أمّي "بنيّ احتضنِّي فبرد الردى في عروقي

فدفّء عظامي بما قد كسوت ذراعيك والصدر، واحمِ الجراح

جراحي بقلبك أو مقلتيك ولا تحرفنّ الخطى عن طريقي"

لعل السياب لم يستجب لنداء الحياة الذي تمثل بنداء غيلان، بل اختار طريق أمه / الموت، كل ذلك بسبب ما يعانيه من اشتدادات مرضية مزهقة للروح، وبسبب ما يعانيه من صراع مع الداء الذي يحل به من كل جانبلذا انطلق معبراً عن موقفه حاملاً شعوره وفهمه، **يقول**(٢) :

ولا شيء إلا إلى الموت يدعو ويصرخ، فيما يزولْ،

خريف، شتاء، أصيل،أفولْ .

وباق هو الليلُ بعد انطفاء البروق

وباق هو الموت، أبقى وأخلد من كل ما في الحياة .

فيا قبرها افتح ذراعيك ...

إني لآتٍ بلا ضجّةٍ، دون آه !

إن الشاعر متوجه إلى قبر أمه لينضم إليه دونما ضجة أو آه،مقبلاً إلى الموت حيث تقيم هذه الأم، بحبٍ اختياري، لكن لماذا ؟ لعل إدراك الشاعر لذاته ولحالته المرضية التي أصبحت تشكل كينونته وحياته، أوصلتاه إلى محاولة للتخلص مما هو فيه من عذاب، فشعور السياب بالضغط المرضي (جسدياً ونفسيا) صوّر له هذا الخلاص، مما يدل على أن ثمّة دوافع ضاغطة أودت بالشاعر لاختيار هذه الطريق، قدم الشاعر من خلالها فلسفة خاصة لاختيار هذا المعبر .

تكاد صورة الموت تبدو جميلة وهادئة حينما أقبل إليها الشاعر، لذا استسلم إليها طواعية ومرد ذلك إلى حياته الهامشية التي لا معنى للحياة فيها، بسبب شراسة المرض التي جعلتها مشتتة وخاوية .

---

(١) المرجع السابق نفسه، ص ٢٣٦ – ٢٣٧ .
(٢) المرجع نفسه، ص٢٣٧ .

تحمل القصيدة صراعاً بين متنازعين: الاستجابة لنداء أمه/ الموت؛ حينما تمد يدها لتحرره من قيود المرض،وتخلصه من معاناته ومن حياة أشبه بالموت مرضاً وفقرا، وبين التعلق بالحياة والرغبة في العيش، حينما يتردد (غيلان) على معطيات روحه، يقول في قصيدته (أسمعه يبكي)[١] :

أسمعُهُ يبكي، ينـاديني

في ليليَ المستوحد القارس،

يدعو : "أبي كيف تخليني

وحدي بلا حارس ؟ " .

غيلان، لم أهجرْكَ عن قصْدِ ...

الداء، يا غيلان أقصاني.

ورغم أن الشاعر لم يمت بعد، ولم ينفصل عن الوجود، إلا أنه يرى موته متحققاً، فأمه تمد يدها نحوه؛ لتخلصه منفقره الذي منعه من تأمين متطلبات علاجه، أو شراء دوائه، كما حرم أبناءه من أقل متطلبات الحياة، فيد أمه ستخلصه من عذابه ودائه .

إن النظر إلى الموت انطلاقا من المرض في رؤى الشعراء تختلف عن النظر إليه من الموضوعات الأخرى، فكل ينظر إليه من زاوية محددة وبحسب مكوناته النفسية والإنسانية، فإذا ما كان الموت دلالة على الفقد والإمحاء عند بعض الشعراء، يلاحق الإنسان في كل زمان ومكان بحتمية لا مفر منها، فهو يمثل لدى شعراء آخرين حياة؛ إذ لا تتم الحياة ولا تتحقق إلا به، كما هو عند شعراء الصوفية، بل يبدو الموت مخلصاً للآلام كما يرى ذلك الرومانسيون. فمن خلال هذه الرؤى المتفاوتة كانت الاستجابة مختلفة أيضاً، فالجاهلي حينما أيقن بهلاكه، حاول أن يميل إلى التعويض، من خلال التشبع من عالم النشوة والارتواء من وجوديات الحياة وملذاتها،فعاج باحثاً عن الخمرة، والمرأة، والفروسية، والكرم ... الخ .

أما الشاعر المعاصر فإن حضور الموت في تجربته هو حضور فاعل، إذ يصبح الموت عنصراً تكوينياً حاسماً، فلدى درويش تظهر صورة الموت المحتدمة بحركية فاعلة إذ يصبح الفناء هو الحضور، والعدم هو الوجود، ويمكن النفاذ إلى رؤية الجدارية التي جاء الموت فيهامشتبكاً

---

[١] المرجع السابق نفسه، ص ٢٨٧ .

برموز الحياة، لتصنع موتاًمغايراً ومختلفاً، مؤسسة في ذلك جماليات جديدة كي تواجهه، فإذا كان الموت يستطيع إفناء الجسد، فإن الكتابة غير قابلة للفناء وتغدوجسداً آخر مستعصياً على الموت .

نرى مواجهة للموت في ما رسمه درويش لهذا النزال القائم بين الحياة والموت، بين الذات التي تستشرف حياتها وخلودها وبين الموت الذي يناوشها ويقتنص الفرصة منها، إن ذات الشاعر تظهر قوية، مستجمعة قواها، مستعدة لحربها، تتدجج بأسلحتها وقوتها، إذ تأتي السخرية من الموت وقوته في مقدمة قوتها الحربية، فيرسم الشاعر صورة ساخرة مستهزئةله، تستدر العطف وتثير الشفقة، وتستدعي ملامح الموت الممسوخة، فتقف على أوجه حرمانه من مقومات الحياة والجمال التي يمتلكها الناس، فالشاعر الذي يدافع عن كينونته وحياته يظهر قوياً ومتسلحاً بحيويتِهِ أمام هذا الموت؛ الموت الذي يتعثر بذيول انخذاله، وفقده لأقل المقومات .

يتجلى المرض لدى الشاعر المعاصر في أشكال وصور، إذ يتحول به الجسد إلى عبور بوابة الموت، وهنا تتجلى الذات وتتشظى لتكوّن أجساداً في دفاعها عن حياتها، فتشتغل بعوالمها الداخلية، وقد تثور وتتأزم وتنفعل، فيظهر الشاعر معرياً للعالم، ولعل جدارية التي تدور حول الموت المتربص بالحياة لا تملك سوى أن تصارعه بالإبداع؛ فالإبداع هو الكفيل بهزم الموت، هنا ينطلق الشاعر وينبعث من سكونية الموت العنقاء التي تتولد من بقايا رمادها، مؤكدة استمرارية الإبداع وديمومته، الذي يعني الحياة والتجدد، فمن هذا المنظور يصبح الشعر قريناً للحياة في حضورها، وهو بذلك يقوم بنفي الغياب، كما أن الموت هو قرين للغياب ونقيض للحضور .

إذا كان الموت متسلحاً بالعدم، فإن درويش متسلحٌ بالإبداع، وإذا كان الموت مسلطاً على الجسد فإنه لا يستطيع أن يتسلط على الفن "فإذا كان الموت يستطيع إفناء الجسد فإن الكتابة تغدو جسداً غير قابل للفناء، وهي قادرة على أن توسع فضاءها لتنفتح على آفاق متباينة"[١]. **يقول[٢]**:

أنت مسؤول عن الطينيِّ في

البشريِّ، لا عن فعله أو قوله /

هزمتك يا موت الفنون جميعها .

هزمتك يا موت الأغاني في بلاد

الرافدين . مِسلةُ المصريّ، مقبرةُ الفراعنة

---

[١] الشيخ، خليل، **جدارية محمود درويشبين تحرير الذات ووعي التحرر منها**، مجلة نزوى، العدد ٢٥، كانون ثاني/يناير ٢٠٠١، ص١٢٣.

[٢] **جدارية محمود درويش**، ط٣، كانون ثاني – يناير، ٢٠٠٩م، رياض الريس للكتب والنشر، ص ٥٤ – ٥٥ .

النقوش على حجارة معبد هَزَمَتْكَ

وانتصرتْ، وأفلت من كمائنك

الخلودُ ...

فاصنع بنا، واصنع بنفسك ما تريد

إن درويش يقيم بينه وبين الموت مسافة، ويختار موته بطريقته، ويقيم ترتيبات جنازته برؤيته التي يراها، كما أنه يقيم حواراً مع موته، فيسمه بالقسوة لأنه لا يمتلك روحاً وعاطفة ودفئاً،فهو لم يخش الموتالذي يراه ماثلاُ أمامه، لكنما يخشاه هو موت لغته .

يُصر الشاعر المعاصر على حياته، والبحث عن معطياتها، فدرويش الذي **يقول**(١) :

لم نزل نحيا كأن الموت يخطئنا،

فنحن القادرين على التذكر قادرون

على التحرر، سائرون على خطى

جلجامشَ الخضراءِ من زَمَنٍ إلى زَمَنٍ ... /

يظهر الشاعر إصراره على الحياة وانبعاثها وتجددها، فاسم جلجامش يظهر المعنى بعمق، فيعيدنا إلى أقدم رحلة بحثت عن الخلود، ولذا سيظل الشاعر سائراً على الطريقة نفسها في مواجهة الموت. كما أنه من خلال بعثه للأساطير القديمة نراه يأمل بالحياة، فدرويش يستلهم أسطورة طائر الفينيق الذي يحترق، ثم يعود يبعث من رماده مرة أخرى، فالشاعر بذلك يستمد فكرة التجدد كعلامة تكتظ بمعاني الأمل والحياة وإصراره على وجوده، **يقول**(٢) :

سأصير يوماً طائراًوأَسُلُّ من عَدَمي

وجودي . كلما احترق الجناحان

اقتربت من الحقيقة، وانبعثت من

الرماد .

(١) المرجع السابق نفسه، ص ٨٠ .
(٢) المرجع نفسه، ص ١٢ ــ ١٣ .

فالشاعر سيستل وجوده من عدمه كما يستل حياته من فنائه، وإن رؤية العالم تتحدد وفق العلاقة القائمة بين الشاعر والموت "ومهما اختلفت علاقة كل شاعر من الشعراء الثلاثة بالموت، فإن رؤية العالم تتحدد وفق هذه العلاقة، لتؤكد أن الشعر وثيقة جمالية فلسفية تكشف عن تبني الذات لفلسفة خاصة لوجودها تجاه مجموعة من الانهيارات تشكل حركتها ووجودها"[١].

وعلى الرغم من أن أمل دنقل في شعره بشكل عام يرفض الموت؛ ذاك الموت الذي يحيط بالأمة من جميع جوانبها إلا أنه يبدو ضعيفاً ومستسلماً أمام القدر، حينما يحل بالبسطاء والفقراء، فهاهو عامل البناء الذي جاء من الصعيد، وكان يغني للحياة ثم يسقط من أعلى سقالة البناء[٢] :

من أقاصي الجنوب أتى، عاملاً

للبناء

كان يصعد (سقالة) ويغني لهذا الفضاء

كنت أجلس خارج مقهى قريب،

وبالأعين الشاردة ..

كنت اقرأ نصف الصحيفة،

والنصفَ أخفي به وسخ المائدة .

لم أجد غير عينين لا تبصران ..

وخيط الدماء .

وانحنيت عليه .. أجس يَدهْ

قال آخر : لا فائدة

صار نصف الصحيفة كل الغطاء

وأنا .. في العراء

---

[١] هلال، عبدالناصر، **تراجيديا الموت في الشعر العربي المعاصر**، مرجع سابق، ص٢٠ .
[٢] أمل دنقل، **الأعمال الشعرية الكاملة**، دار العودة بيروت، مكتبة مدبولي، ص ٤٣٦ – ٤٣٧ .

إن رؤية دنقل للموت خضعت لعدد من التقنيات الفنية، يأتي في مقدمتهاالتصوير المشهدي: فالحياة مقابل الموت، مع اعتماد المفارقة في ابتداء القصيدة لرسم ملامح الجنوبي : عاملاً للبناء يغني لهذا الفضاء، فالحيوية والحياة تتخلل هذا الفعل (يغني)، ثم الموت في اللحظة نفسها، فيسقط هذا المغني فجأة في لحظة رصدها الشاعر بدقة (كنت اقرأ نصف الصحيفة) فالموت هنا جاء قدراً.

ولعل رؤيتي دنقل والسياب للموت، بوصفه مصيراً حتمياً للإنسانية، تلتقيان بوصفه خلاصاً للمعاناة الشخصية، فكلاهما أصيب بالمرض، فالسياب الذي عايش الغربة والعزلة نجد صدى ذلك وأثره واضحاً في تعميق مأساته النفسية التي عاشها، علاوة على أوجاع المرض القاتلة ممّا شكل هوة واسعة بينه وبين مجتمعه، فطلب الموت، ورأى صورة العالم من حوله صورة كابوسية، ناهشة، فركض للموت وللموتى ليستقبلوه، كما أن صورة الموت ظهرت من خلال صورة الألمالمتحقق لديه، فتعددت أشكالها، فجاءت بصورة وحش مفترس، وليل يحيط به ويزمجر وفناء يجتثه من جذوره، وصورة قبر تناديه، ومرض مزمجرٍ يدفعه نحو دافنيه، وموت يقطع بأسنانه حبال حياته ليفتك به .

إذا كان الموت عند السياب يثير الخوف والهلع، ويبعث في نفسه كوامن الرعب، فإنه عند دنقل يتشكل بصورة زائر يأتي لتخلصيهِ من رحلة العذاب المسيطرة .

إن دنقل يوقن بقرب نهاية رحلته، ليفوز بالخلاص من عذابات المرض المريرة، ففي قصيدته (الورقة الأخيرة / الجنوبي) التي كتبها أيام إقامته بمستشفى الأمراض السرطانية، حيث كان يتعاطى العلاج، يقدم الشاعر خلالها رؤية جديدة للموت تقوم على استرجاع أيام صباه ولحظات طفولته، من خلال مشاهد تتدثر بالحزن والحنين لذلك الزمن الذي لن يعود، ولتلك الذكريات الآفلة. لذا حرص الشاعر على استدعاء ذكرياته من زمنها الحيوي، كمواجهة لزمنه الحاضر .

ولعل في العنوان (الورقة الأخيرة) ما يشير للموت وقربه، فإذا ما سقطت هذه الورقة فإن الموت سيتحقق، وهي من جانب آخر تدل على استشعار الشاعر ليومه الأخير والنقطة النهائية لحياته، ولعل في كلمة (الجنوبي) ما يوحي إلى ارتباط الشاعر بجذوره وأرضه ليدل على الحنين إلى البداية، كما أنه من خلال كلمة (الأخيرة) يشير إلى حتميته التي لا مفر منها .

تثير القصيدةمشهداً صراعياً قائماً بين قطبي الحياة والموت، يتأمل الشاعر صورة عائلية تمتد إلى زمن بعيد من طفولته، وتستثار في ذهنه لحظة تأملها تساؤلات عديدة، تكشف عن

استغرابه وإنكاره أن يكون هو نفسه الذي في الصورة؛ فالصورة تحمل تقاسيم وملامح مختلفة عن ملامحه الحاضرة، وكأنما يوازي الشاعر ويقارب ما بين لحظتين زمنيتين، لحظة الماضي حيث الحيوية والوداعة، ولحظة الحاضر الجاثمة تحت براثن المرض الذي نخرها وغير ملامحها، فالصورة تظهر شخصاً آخر؛ إذ أصبح الشاعر شخصاً آخر بسبب وجعه وآلامه. إذ بين الصورتين تغيرات واسعة في الملامح، **يقول**(١) :

هل أنا كنت طفلاً ..

أم أن الذي كان طفلا سواي ؟

وظف الشاعر الاستفهام لإثارة التعجب والإنكار مع شيء من الألم الممض والمرارة التي تستبطن ذاتهفالصورة التي بين يديه هي صورته حيث كان طفلاً صغيراً وسيماً يمتلئ حيوية، فهو ينكرها،ولعل هذا الإنكار متبدٍ بسبب ما أ َصبح عليه من حال؛ فالمرض يهزله وينخر جسده ويحوله إلى شيء مختلف عما هو عليه في الصورة .

في لحظات التأمل هذه ترتد به الذاكرة إلى ماضيه المغرق البعيد، فيستحضره بتفاصيله، **يقول**(٢) :

أتذكر ..

سال دمي

أتذكر ..

مات أبي نازفاً .

أتذكر ..

هذا الطريق إلى قبره ..

أتذكر ..

أختي الصغيرة ذات الربيعين .

لا أتذكر حتى الطريق إلى قبرها

---
(١) المرجع السابق نفسه، ص ٤٣٢ .
(٢) المرجع نفسه، ص ٤٣٢ – ٤٣٣ .

المنطمس

لقد كرر الشاعر الفعل (أتذكر) خمس مرات مثبتاً، كدليل قاطع على تعلقه وحنينه لذاك الزمن ولتلك الذكريات، غير أن المرض الذي أحال جسده إلى كيان مختلف، ونزع منه معالم الحيوية بمسحها وتغيير معالمها، فإنه غير قادر على أن ينال من هذه الذكريات، إذ الشاعر في تذكره هذا يلجأ –محتمياً – من لحظاته القاتلة ومن ألمه إلى تلك الذكريات الجميلة، وكأنما ينسل الشاعر نحو حياة يتمناها، غير أن الموت يلاحقه من خلال حضور مفرداته، فلا يتركه حتى لتلك الذكريات . فهذا الخصم الذي يلاحق غريمه يكاد يستحوذ على كل شيء ليحرمه من أية رغبة . يتبدى هذا الصراع من خلال مفردات تستقي مادتها من الموت ودلالاته وحقوله (مات أبي، قبره، قبرها المنطمس) .

لعل الشاعر في استرجاعه لهذا المشهد الصغير داخل شريط الحياة القائم على الذكريات يلمح لقرب الموت، ويدلل على النهاية الحتمية، لذا اتخذ الشاعر من تلك الذكريات أداة تعويضية تخفف عنه أوجاعه وألم دائه، وتداعيات جسده، وكأني بالشاعر يريد أن يقيم حياة داخل منظومة الموت الذي ينتظره لحظة بلحظة .

الاستفهام الذي يقيمه الشاعر يكشف عن استغرابه ودهشتهممّا أصابه من مرض، ويثير في نفسه شكابأن تكون هذه الصورة له؛ إذ أحاله المرض إلى جسد آخر يختلف بملامحه عما هو في الصورة التي بين يديه، لقد غير المرض ملامحه[١] :

أوَكان الصبي الصغير أنا ؟

أم ترى كان غيري ؟

أحدِّقُ ..

لكن تلك الملامح ذات العذوبة .

لا تنتمي الآن لي .

والعيون التي تترقرق بالطيبة

الآن لا تنتمي لي .

---

[١] المرجع السابق نفسه، ص ٤٣٣ .

صرت عني غريباً .

هذه التغيرات الجسديةالتي أحاطت بالشاعرمن هزال ونحافة وجسامتها، جعلت الشاعر منكراً لذاته ونفسه، فها هي عيونه لم تعد – كما كانت – تترقرق بطيبتها، وملامحه الحيوية الجميلة، فقدت – بفعل المرض – عذوبتها، حتى صار غريباً، هذه الغرابة تكشف عن حس المرارة والألم بل تشير إلى قرب النهاية .

لعل المعركة والصراع بين الحياة والموت يتمثل في الغلبة للموت على الحياة، فيبدو الشاعر الذي يقبع بين زمنين،يتنازل شيئاً فشيئاً لصالح الموت؛ فقد جرده المرض / الموت، من ملامحه وعذوبتها ومن عينيه وطيبتهما، ولم يبقِ منه شيئاً إلا الاسم، الذي يتردد صداه في تلك الغرفة التي يرقد على أحد أسرتها ينتظرموته .

لم تعد ثمة علاقة تربط الشاعر بالأشياء إلا ما يراه في صدى اسمه، الذي يذكره بأنه هو المتمثل بالصورة، وبعض أسماء أصدقائه التي ترد في أعمدة النعي .لعل الأسطر الشعرية التي يكشف بهاالشاعر عن رحلته مع مرضه ومعاناته مع آلامه، يتلبسها الموت، ويلاحقها، ولعل ما بين اللحظتين: القديمة (الصورة) الدالة على الزمن الماضي، واللحظة الحاضرة المتلبسة بتحولاتها تكشف عن الفقد؛ فقد فيها الشاعر ملامحه، وفقدت العيون طيبتها، وفقد الجسد حيويته البراقة، ومرارة الشاعر القائمة بين اللحظتين، المنكرة بين ما كانت عليه، وما هي عليه الآن من فروق تترسم ملامح صراعية بين الموت والحياة، وكأنما يعكس الشاعر من خلالها استقباله للموت وانتظاره له .

يتمثل الموت لدى أمل دنقل حيث يلتقي بمن يعرفهم من خلال صفحة الوفيات، وهو بذلك يستعد لدخول عالمهم . وفي ذلك دلالة على أن الموت ينتصر في النهاية.

لقد استخدم الشاعر الاسترجاع كأداة تخفيف تحد من عذابه وآلامه، ولما لهامن دور تنفيسي في استبدال ذكرياته بلحظته الآنية، نجد هذا في هذه القصيدة في مقطعه (وجه) والذي يشير له الشاعر بالتنكير دلالة على ملامح هذا الوجه التي أمحت من الذاكرة ولم تعد معروفة، وهو يشير بهذا المقطع إلى شخص تربطه به علاقة ود، **يقول**(١) :

كان يسكن قلبي

وأسكن غرفتهُ

---

(١) المرجع السابق نفسه، ص٤٣٤ .

نتقاسم نصف السرير،

ونصف الرغيف،

ونصف اللفافة، والكتب والمستعارة

تتناول إشارة الشاعر لصديقه عن طريق استخدامه ضمير الغائب، وفي ذلك دلالة على أن صاحبه أصبح غائباً، لذا يصف تدرجه في الموت على شكل سرد سيري، ليصل في النهاية إلى[١]:

عندما احتقنت لوزتاه، استشار الطبيب،

وفي غرفة العمليات ..

لم يصطحب أحداً غير خُف ..

وأنبوبة لقياس الحرارة ْ،

فجأة مات !

لم يحتمل قلبه سريان المخدر،

وانسحبت من على وجههسنوات العذابات،

عاد كما كان طفلاً ..

يشاركني في سريري

وفي كسرة الخبز، والتبغ

لكنه لا يشاركني ..في المرارة

الشاعر يجد الموت مخلصاً له من الألم، ويجد فيه راحة من سني العذاب كما عند صديقه هذا، وهو بهذا المنحى كأنما يتمنى أن يجد نهاية لمعاناته؛ ليجلو وجه عذابات الأيام والسنين .

يظهر الموت من خلال استجلاء الشاعر لصور الذين رحلوا، فيتذكرهم ممّا يبعث في نفسه هدوء يتغلب على وحدته القاتلة، ويخفف عنه شدة المرض ووحشيته. ولعل الشاعر يستجيب

---

[١] المرجع السابق نفسه، ص ٤٣٥ ــ ٤٣٦ .

أخيراً للموت، ويؤثره على الحياة من خلالالحوار الداخلي (مونولوج)، يكشف به واقعه المتردي المنهار كما يكشف عن عذابه الباطني . جاء حواره على شكل تساؤل وإجابة، يعلن من خلاله كرهه للحياة، التي يتمثل رمزها في كرهه (للبحر وللمرأة الكاذبة)، ومن خلال تهيبه وكرهه (لقنينة الخمر– والآلة الحاسبة)، وفي مقابل ذلك فإنه يتمنى ملاقاة (الحقيقة والأوجه الغائبة)، **يقول**[١] :

هل تريد قليلاً من الصبر ؟

- لا ..

فالجنوبي يا سيدي يشتهي أن يكون الذي لم يكنه

يشتهي أن يلاقي اثنتين :

الحقيقة – والأوجه الغائبة .

إن أمنيته التي يشتهيها ويجعلها خاتمة لقصيدته، لا تتحقق إلا بالموت مما يشير إلى استسلامية الشاعر وعدم قدرته على التحمل. ولعل قصيدة دنقل هذه بمقاطعها، تعكس حنيناً للماضي، كما أنها تستدعي جملة من ذكرياته التي تقيم في ذاكرته، متسلحاً بها كقوة يقاوم بها المرض الذي يطعنه بلا رحمة، وهي من جانب آخر تبعث في نفسه انتعاشاً وحيوية تدل على أنه ما زال قادراً على المقاومة . كما أن انتقائية الشاعر للحظات محددة من الماضي توحي بمقصدية دلالة العنوان الذي يشير فيه إلى الورقة الأخيرة، وكأنما يلقي نظرة وداع أخيرة إلى الحياة؛ هذه الحياة التي لا تساوي إلا لحظة مشهدية – رغم امتدادها –عند النهاية .

وقد ينفر الألم بالشاعر أحياناً ليكون طريقاً للشفاء والعودة إلى الحياة، من خلال إبداعه وشعره، فيشعره بحس الواقع، فالألم قد يمحو ما في ذهن الشاعر من تشوهات مرسومة للواقع، بل ينسيه ويطمر تلك الذكريات الآسنة، وكأنما يطمح الشاعر بذلك إلى إماتة الإحساس بالزمن، وقتل كل ما يتصل بالمرأة والزمان، فهو يبحث عن التطهير. لذا لجأ للذكرى ففيها وسيلة لنسيان الحاضر، وبها ينتقل من الواقع إلى عالم المثال - في نظره – أو البراءة، فهو يهرب من الزيف الذي يعيشه، فمشكلة السياب مع المرأة التي أحبها تنحصر بأنها اتخذته وسيلة تلهية، لكنها رفضته في الواقع وتعلقت بسواه .

---

[١] المرجع السابق نفسه، ص ٤٣٩ .

ثانياً - الموقف من الذات :

ربما كان من أرغب الناس في وصف الطعام الجائع، وكذا الحال مع المريض، فهو أرغب الناس في وصف الصحة وتبعاتها، لذا فإن هذا المرض في ذهن الشاعر يتحول إلى فن وأدب وإلى لوحة حياة؛ فالوجع والجراح وشدة المرض، تتحول إلى فن يتصل بكل أطراف الحياة أو يتحول إلى رؤيةٍ كونية، فهو ينظر إلى الكون وإلى الوجود وإلى الموت فينساح هنا ويتداعى هناك .

للمرض تأثير قوي على مجمل تصرفات الإنسان المعنوية والجسدية؛ فالصحة والمرض في حرب وعِراك، وساحة معركتهما هو الجسد .

لقد شكل الألم جسدالسياب ولونه، فانعكس ذلك على شعره الذي تلون بكل أنواع الآلام والحسرات.. كالفقر، واليتم، والمرض القاتل، والضياع، والتشرد والاغتراب، والفشل، وفقدان الأمان الوطني والبيتي، وبذلك يكون الشاعر قد جمع عذابات آلامه في شعره، منطلقا من تجربته الخاصة الدالة على وجوده الإنساني، و ألمه الوجودي.

في تجربة المرض نجد أن كل كلمة في شعر السياب، هي شوكةٌ حادة يكاد يخبئها الشاعر في حنجرته لتحزه مع كل كلمة، فوقوفنا أمام شعره، والذي يشكل مرآة ذات الشاعر، ننظر على صفحاتها بؤس الإنسان وفيزيائيته واضمحلاله، فلا شيء أثقل على نفس الإنسان من هذا الكابوس الأسود / المرض السرمدي الذي لا علاج له .

تميز شعر السياب بخصوصيةٍ فريدة؛ ذلك بما يتركه من أثر في نفس متلقيه، وفي معناه المتداخل القائم بين مفرداته داخل النص؛ إذ تظهر الذات في شعره حينما يعبر عن وجدانه، وتتجلى في النص، فتمتح من (الأنا)الشاعرة،التي تشكل مركزية ومحوراً ومعياراً لكل عمليات التواصل والبناء .

فمن أهم معالم الرؤية الشعرية ارتكازها إلى الذات، فالعقل الباطن / اللاوعي، يشكل مركز انطلاق الرؤيا، فاستخدام الشاعر للأنا هو إبراز للذات، وتضخيم لها؛ فتصبح هي محورية النص، فذات الشاعر في تجربة المرض، يتجلى وجودها من خلال الأنا، فوجود الشاعر الذاتي يظهر في طريقين متوازيين؛ شعوري / عاطفي / فكري / جسدي ... وكلها تعمل في منطقة الانفعال الآني والمباشر المعبر عن أناه. فيما ينطلق الآخر في منطقة المواجهة الذاتية مع الآخر، وربما كان هذا الآخر هو الذات نفسها، عندما يوجه الشاعر فعله الحكائي إلى ذاتيته مباشرةً؛

فيتشكل النص السردي من ذاتين : ذات معبرة عن نفسها، وذات معبرة عن الآخر / الذات الثانية للشاعر"[١] .

إن آليات التشكيل التي تمثل الإطار الشعري الذي يحوي داخله رؤى الشاعر القائمة على جدل الذات، تتمثل في إبراز الشاعرَ حواراته معتمداً على اللغة التعبيرية وطاقاتها، والتي تتمثل فيضمائرها وتراكيبها وأساليبها وأفعالها وايحائيتها، فقد تنشطر الذات ذاتين، وفي انشطارها يواجه بعضها البعض الآخر، ورغم أن هذه المواجهة تتصف بالقرب إلا أنهاتحمل بعداً وقلقاً يتمثل في ابتعاد وانشطار زمنيها، وهنا يتمخض الأمر عن تشكيل فجوة نفسية أو غربة للذات عن نفسها، وهذا ما نلمحه ونراه في قصيدة دنقل (الورقة الأخيرة)، ففي مقطع (صورة) يقول[٢] :

هل أنا كنت طفلا ..

أم أن الذي كان طفلاً سواي

هذه الصورة العائلية ..

ثم يتابع الشاعر هذا المشهد التأملي في الصورة :

أوَكان الصبي الصغير أنا ؟

أم ترى كان غيري ؟

أحدق ..

لكن تلك الملامح ذات العذوبة .

لا تنتمي الآن لي .

والعيون التي تترقرق بالطيبة

الآن لا تنتمي لي .

صرت عني غريباً .

---

[١] البياتي، سوسن، **التجسيد المأساوي للأنا الساردة في شعر السياب**، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، العدد٥، مجلد ١٤، آيار ٢٠٠٧، ص ٩١-٩٢.

[٢] **ديوان أمل دنقل**، ص، ٤٣٢ – ٤٣٣ .

إن هذه القصيدة التي تجسد في عمقها يقين الشاعر بدنو موته، وتتحصن بالماضي وتلوذ به عن طريق التذكر، فإنها تعيش أزمة مع ذاتها؛ إذ تبحث عن إجابة لسؤال الهوية الذاتية، يرتبط بمعايشة الحاضر واستكناه المستقبل، ويتضح صراعها وجدلها في رؤى عدة، منها :

الاغتراب : فذات الشاعر مشتتة، تعيش حالة من عدم التوازن، إذ تنتمي إلى الفقد، وتشعر بعدم الاطمئنان، كما تشعر بالنقص، وعدم الرضا عن ذاتها، فالشاعر على مستوى التشكيل يحاول أن يعمق هذه الرؤية، ويعمق هذه الجدلية بين شطري الذات، من خلال ضمير المتكلم أنا (هل أنا كنت طفلا، أوَكان الصبي الصغير أنا)، وبين الذات الأخرى المنشطرة (طفلا سواي، أم ترى كان غيري) .

تبدو ذات الشاعر منقسمة بين ضمير الرفع المنفصل (أنا) وبين ضمير الغائب المستتر هو، ليشكل علامات دهشته وإنكاره لما بين واقعه الآني وماضيه البعيد، لذلك جاء فاعل الفعل المضارع ضميراً غائباً (لا تنتمي) الآن لي، فقد غيبه الشاعر كدلالة مقصودة تدل على غياب الملامح الجميلة التي كانت له ماضياً، وغابت عنه حاضراً. وكأن ذات الشاعر بانقسامها إلى ذوات أُخر يعكسانفجارها الناجم عن ضعفها في مواجهة المرض المنذر بالموت .

وبحسب المفهوم الفلسفي فإن الأنا "هو العقل الواعي في صلته بالواقع، ويتكون من المدركات الشعورية والذكريات، والأفكار، والوجدان، وهو مسؤول عن العمليات الشعورية كالتفكير، والإدراكات، وإحساسات التواجد في العالم الذي نعيش فيه. وعن طريق الأنا يعرف الإنسان نفسه :- ويجد الأنا في المركز الشعوري للفرد، ولذلك قد يدخل في صراع مع العالم اللاشعوري إذا أحسن تطفله "(١) .

إن إبداع الشاعر يتوقف على قدرته على التوليف، والربط بين مفرداته وخبراته الحياتية بطرائق متعددة، كالرمز والتشبيه والقناع والخيال والتصوير، متوسلاً ببعض الأدوات، وضمن السياقات الإبداعية والإنسانية والاجتماعية والسياسية والحضارية والثقافية ... الخ. فللشاعر آفاقه التي يستمدها من آفاق الفكر والعقل والنفس، فيخضع في أحايين إلى توتراته النفسية، وشعوره، وباطنه الانفعالي. وبما أن الشاعر أحد مفردات هذا الكون، فلا بد أن ينعكس الخارج الكوني على الداخل الباطني، ويندغمان؛ ليشكلا رؤيَةً لهذا الوجود، ومزيداً من إضاءة الواقع، والموقف من الحياة، وربما اتخذ إبداعه صفة الإنسانية .

---

(١) الكردي، عبدالرحيم، **الذاتية والغيرية**، ط١، مكتبة الآداب، القاهرة ٢٠٠٦، ص ٢٤ .

إن " المبدع يبدع حين يحس بحالة " ال نحن " تلح عليه وتلحقه. فهو، وإن تكلم بضمير " الأنا " لكن (أناه) هذه، لا حدود تفصلها عن سائر الأنوات الأخرى في محيطه الاجتماعي ... والمبدع بحاجة إلى " نحن"، وإحساسه إلى هذه الحاجة يعبر عن دواعي إبداعه "[١] .

من هنا نرى أن كل تجربة تحمل حلماً أو رؤيّة للحياة والكون؛ فتكون القصيدة إفصاحاً عما يختلج في داخل صاحبها، والذي تعمق إلى جذور ما يعتليه، فالشاعر يصنع من معطيات واقعه "رموزاً محكية تهمس بها إشعاعات الذات الإنسانية وهي تلامس واقعها المعيش"[٢]. وهو يعكس صورة حيه للحياة، فأحاسيسه مندغمة بطيات ألفاظه، وألفاظه مشتقه من ذاته، وهذه الألفاظ متولدة من تلك التجربة التي يمر بها ويحياها ويعانيها، لذا فإن الشاعر استمد شعره من ظرفه، ومن حقائق تكوينه مصاغاً بواقعه، وما في الوجود والوجدان، فالظرف المرضي الذي اعترى الشاعر كان محفزاً في إنتاج إبداعه، وكان محركاًوهازاً لإدراك أعماق الذات والواقع، فالشاعر لديه قدره على إدراك العلاقات الخفية والروابط المتواشجة بين عناصر الأشياء، وبين المفردات الحياتية والكونية المتناثرة، وهو بذلك يطمح لتحرير ذاته من لحظات جمودها القاتلة، من مرضها واستكانتها، وينطلق إلى آفاق يتمناها .

ولعلنا من خلال شعر السياب في مرحلة مرضه،نجد أشكالاً متعددة لذات الشاعر، فهي تقبع بين ذات حزينة باكية، تتأمل لحظتها، وذات تنتظر موتها مستسلمة له، وذات مريضة يطغى أنينها على كل ما هو موجود، وذات متأملة باحثة عن بقايا حياة تصارع من أجلها، وبين هذا وذاك نجد ذاتاً قلقة متحفزة تخشى الموت وترتجي الحياة .

في تجربة المرض تكاد عاطفة الشاعر تحتدم وتتأجج في داخله حتى تبلغ حد الإلهام؛ إذ يستلهم الشاعر أفكاره من ميدان تجربته الطافح بالصراع والألم والوجع والداء؛ فيصوغ شعره من حميم ألمه، فقد تناول الشاعر كثيراً من أمراضه :كالسقوط والشلل والكآبة والهزال، وهذا يشير إلى ارتباط الذات بأوجاعها، وقلقها ممّا ستؤول إليه، يقول في قصيدة (عكاز في الجحيم)[٣]:

وبقيت أدور

حول الطاحونة من ألمي

ثوراً معصوباً، كالصخرة، هيهات تثور

---

[١] الجسماني، عبدالعلي، **سيكولوجية الابداع في الحياة**، ط١، ١٤١٦هـ، ١٩٩٥م، الدار العربية للعلوم، ص ٩.
[٢] المرجع نفسه، ص١٧ .
[٣] **ديوان السياب**، ص ٦٩١ .

والناس تسير إلى القمِ

لكني أعجز عن سير – ويلاه – على قدمي

وسريري سجني، تابوتي، منفاي إلى الألِم

وإلى العدمِ !!

في هذه المقطوعة نلمح انشغال الذات بيأسها المطبق عليها، بل الشعور بدنو النهاية من خلال الكساح الذي يعانيه الشاعر، بل من خلال العجز عن السير، فيصبح سرير الشفاء سجناً وتابوتاً ينقله إلى العدم. ولعل ذات الشاعر تكون أكثر إمعاناً في إبراز معاناتها الذاتية حيث يقول(١):

فأسير ... أسير على قدمي

عكازٌ في يديَ اليمنى

عكاز ؟ .. بل عكازان

تحت الإبطين يعينان

جسماً من أوجاع ... يفنى

طللاً يغشاه مسيل دِم

بل لعلنا نجد الذات تنحرف نحو الموت، لتتعلق به من هول أوجاعها، فلو كانت الدرب نحو القبرمغلقة بالظلمة والدود الذي يمتص الأجساد، فإنه سيسعى إليه ولو على أهداب عينيه، أو دحرجة على ظهره، ليصل إليه، ولو كان في قلب (سقر)، ولعل سعيه نحو القبر هو نوع من الهروب خوفاً من أن تلاحقه الشماتة من الآخر، يقول(٢) :

فهنا لا يشمت بي جاري

أو تهتف عاهرةٌ مرّت من نصف الليل على داري :

"بيت المشلول هنا، أمسى لا يملك أكلاً أو شربا

(١) المرجع السابق نفسه، ص٦٩٢ .
(٢) المرجع نفسه، ص٦٩٣ .

وسيرمون غداً بنتيه وزوجته دربا

وفتاه الطفل إذا لم يدفع متراكم إيجار"

انثرني، ويكَ، أباديدا

وافتح بابك لا تتركه أمام شقائي مسدودا

ولتطعم جسمي للنار !!

هذه الأسطر الشعرية تصوير حسي لأطوار وجع الشاعر الجسدي، بل واقعه النفسي "وحقائق واقعه الحسي، أطوار اندفعت من الأعماق المتماوجة فيه؛ لتعكس على مرآة نفسه روعة الإلهام الذي يوصف أحياناً بأنه إشراقه الذهن"[١].

نلاحظ أن الذات الشاعرة في هذا المقطع الشعري، تقبع في صراع حقيقي من أجل وجودها فتتجه بالصراع إلى الخارج، حيث تظهر صورة تلك المرأة النابزة له بالألقاب، فهي تعيره بمرضه (بيت المشلول هنا). وثمة صراع داخلي، وفي كلا الصراعين يحارب الشاعر القوى المتسلطة "خارجية وداخلية"محاولاً التحرر من قيود تلك الأمراض؛ من واقعه المرضي الضاغط عليه جراء الأحداث التي يحياها، أو أن الشاعر تغلب عليه جريرة المرض وآلامها التي تراكمت على نفسه وجسده، فأثقلتها؛ فيتلذذ بآلامه، ونلحظ كذلك أن الشاعر حينما أطبق عليه المرض واستبد به، فإن منافذ الحياة تكاد تختنق، ويكاد المرض يعمُ أركان حياته وحواسه، فيشعر باستنزاف قدراته، لذا بدت ذات الشاعر قلقَة خائفَة متوترةً ، فالقلق ظاهر من خلال شعوره بالخوف من المستقبل، ذلك لتعدد الأسباب.أما توتره فهو ناتج عن صراع داخلي أو خارجي، فالشاعر يزداد قلقه كلما ألح عليه مرضه، وكلما تاقت نفسه إلى الحياة. فكلما اشتد عليه المرض، جسَّم معاناته، وتكاد المعادلة تكون عندما يستبيح المرض حُمى النفس، يثور القلق والتوتر .

تبدو ذات الشاعر المنشطرة في هذه المقاطع الشعريةتعيش أزمتها، موزعة المشاعر بين ذاتها التي تصارع البحث عن هويتها الخاصة ببحثها عن الشفاء، ورفضها حاضرها الواقع في أتون المرض، وغربتها التي تدور في رحاها، وبين الآخر المنشطر عنها، المتمثل في أهله الذين يعيشون حالة الفقر، ويهددهم الآخر بسحب الحياة من بين أيديهم، من خلال طردهم، أو اتهامهم، كما تعيش قلقا آخر مع الآخر (المتشفي به، الشامت)علاوة على وقوعهاتحت المرض، وهذا يعني

---

[١] الجسماني، عبد العلي، **سيكولوجية الإبداع في الحياة**، مرجع سابق، ص ٣٦ .

أن الذات الشاعرة لا ترى قيمة للحياة، فهي من ناحية ممزقة بما يخصها، ومن ناحية أخرى ترسم معالم انهيارها من خلال ما سيلحق نصفها الآخر المنشطرعنها (الأهل) من عذابات وأذى .

على مستوى اللغة نجد أن الشاعر قد وظف طاقة إيحائية في الدوال (يشمت، جاري، تهتف عاهرة، سيرمون بنتيه وزوجته، أسير، يغشاه، أدور، تسير، الناس تسير، لكني أعجز) كل ذلك ليؤكد عمق المأساة التي يعانيها.

وتظهر تجليات الذات في تعالقها مع بنية الأسلوب الخبري الذي سيطر على النص، كرغبة تحدو الذات في البوح، وتعميق الرؤية، ومع أن الأسلوب الخبري يحتمل الصدق والكذب، إلا أنه يضعنا "- كمتلقين - بين خياري الرفض والقبول

إن ألفاظ الضعف والاستسلام والسكونية والانحدار تتجلى في فضاء النص، ويمتد إحساسه بالموت المرتجى، الذي يتمناه كتعويض عن حالته تلك، ولعل في صورة الطاحونة والدوران حولها إشارة للموت، إذ يقيم الشاعر على حالة واحدة لا تتغير ولا تتبدل، فهو يدور حول موته كما يدور الثور حول صخرة، لذا شكلت الصخرة عالم الموت، وبما أن الشاعر لا يستطيع السير، ويقبع في عالم ضعفه فإن الذات تغرق في إحساسها بالموت، وتعمق من استسلامها "عندما يربط مباشرة بين سرير المرض والموت، فالسرير ينقله إلى العدم"[١]، مما يرفع وتيرة النص نحو القلق.

لا يمكن إنكار وجود الذات داخل النص الشعري، فالقصيدة الشعرية تعكس في لحظات معينه واقع الشاعر النفسي والاجتماعي والسياسي، لذلك فإن حضور موضوعات الموت والحزن والضياع والغربة والسأم في شعر السياب، إنما يجسد نوعاً من الاستشعار الحاد للضياع الوجودي في حالتيه الفردية والجماعية، ضياعاً عاشه الشاعر خلال مرحلةٍ دقيقة، تميزت باشتداد الصراع الحضاري بين بنية الذات وبنية الواقع .

إن لحظات التوتر والقلق تظهر في الشعر العربي عندما تتعرض هويته للأزمة، تظهر هذه الذات التي سرعان ما تتحول إلى ذات جماعية، أو ذات موضوعية، تتجاوز الذات الخاصة إلى ما هو جماعي .

إن ذات السياب جمعت في شعرية المرض بين الهدوء والغضب، بين ثنائية النهوض والإنكار، كانت تقبع بين اليأس والأمل، حملت أوجاع الماضي وتساقطات المستقبل وسوداويته،

---

[١] مراشدة، عبدالباسط **أثر مضمون الحياة والموت في بناء القصيدة في شعر بدر شاكر السياب**، ط١، ٢٠٠٥م، دار ورد للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ص١٦٠ .

بكل ما أوتيت من حساسية نفسية، من خلال شعره الذي تجلت فيه بعض التفصيلات النفسية، التي تتداعى على شكل أوجاع وآهات. تدنو إلى اليأس أكثر مما هي إلى الأمل، بل تكاد تصل حد التشاؤم.

إن المرض الذي اكتوى به الشاعر، يرسم له معالم الشباب الآفل، وتراكم الأوجاع المنتظرة ببابه، والتي تتخلل أجزاءه، فتروح وتغدو كما تشاء، وانتظار الموت مع كل هبة هواء، كل ذلك يمتزج بإيقاع الشاعر الذاتي في كل لحظة .

شكل المرضُ موضوعَ خصومه لدى السياب؛لأنه يمثل بالدرجة الأولى طلائع جيش الموت القادم؛ فيفقد الإنسان لذة الحياة، من هذا كله نجد نعياً للذات في شعر السياب؛ ليقينه أن المرض "الآخر" تغلغل في جسده، ولا فكاك منه، فالداء نهايته الموت – ولو طال الزمان – لذا تراه يتواصل مع الحياة، ثم ينفصل عنها مع يقينه بحتمية الموت، فهو ينتظره .

فهذا السياب المريض المقعد الذي لا يملك في لحظات مرضه شيئاً، وهو فاقدٌ للوجود، ولا يملكه إلا عبر كلمات قصائده، فيحاول بها – بقصائده- أن يملك وجوده، ويعود لحياته، وبقصائده يحاول أن يثبت وجوده وحياته، وهي محاولات امتلاك الحياة والابتعاد عن رهبة الموت، وهو على يقينٍ بأنه "لن يشفى بل إنه سيؤجل موته، ويديم علته، سيعيش في حلقةٍ مفرغة: الداء ينقله إلى الدواء، والدواء ينقله إلى الداء، وفي هذه الدائرة مكانٌ للشعر "[1] .

تظهر هشاشة ذات السياب بين فضاءات الأمكنة التي حوت الأحبة، فإذا كان المكان لا يحقق تلاقياً، فإنه يظهر بصورة عدوانية، وفيه دلالة على هشاشة الشاعر أمام سلطة الذكرى، وهذا ما نلمسه من خلال غناء الشاعر بجيكورياته، وعدوانياته للمكان الآخر مثل باريس، درم، بيد أن ذات الشاعر "نكصت إلى مراحل طفولية، وتردت في هواجسها المرضية محاصرة بضيق المدى وغياب المنافذ وبؤس المعاناة"[2]، ويشير سامي سويدان إلى أن اللاإلتزام في مراحله الأخيرة أدى بالشاعر إلى الارتداد إلى الذاتية، كما ويشير إلى أن الارتداد بلغ بالشاعر مستوى من الانحطاط، ذلك بما تمثل بإيمانه بالخرافات والأوهام الدينية في رهانه على الشفاء من مرضه. وهو بذلك يشير إلى ارتداد الشاعر ونكوصه عن الالتزام، والارتداد والنكوص عن موقفه من الشيوعيين والارتداد والنكوص عن جملة المواقف والعلاقات منذ ١٩٦٠ إلى سنة وفاته ١٩٦٤[3].

---

[1] ابن سلامه، رجاء، **العشق والكتابة منشورات الجمل**، كولونيا، ألمانيا، ط١، ٢٠٠٣، ص ١٩٤ .
[2] سويدان، سامي، بدر **شاكر السياب وريادة التجديد في الشعر العربي الحديث**، ط١، ٢٠٠٢، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان.
[3] انظر : المرجع السابق، ص ٣٥ – ٣٨ .

ولعل الموقف من الذي تتمثل في الاضطرابات والتبدلات التي أصابت الشاعر، كالاضطراب الذي أصاب الذات الشاعرة في علاقتها مع محيطها (الزوجة)،فيبدو غاضباً شاكياً تارة،ويبدو راضياً محباً تارة أخرى، ففي قصيدة (الوصية) يقول[١] :

إقبال يا زوجتي الحبيبة

لا تعذليني ما المنايا بيدي

ولست، لو نجوت، بالمخلدِ.

كوني لغيلان رضى وطيبة

كوني له أباً وأماً وارحمي نحيبه

لا تبعدي

لا تبعدي

لا

تُظهر هذه القصيدة قمة التعالق بين الشاعر وزوجه من خلال هذه الوصية، ولكن الذات تضطرب وتظهر بلون آخر، حينما تنسب ما أصابها من مرض وداء إلى زوجه، ففي قصيدة (أحبيني) التي يكشف فيها عن خيانة كل من أحبهن قبلها، فإنه **يقول**[٢] :

آهِ .. زوجتي، قَدَري . أكان الداء

ليقعدني كأني ميتٌ سكران لولاها ؟

وهأنا ... كل من أحببت قبلك ما أحبوني .

وأنت ؟ لعله الإشفاق !!

لعل الاضطراب الذي يقلق الذات الشاعرة، هو الذي دفع به لأن يضطرب في علاقته مع زوجته، ويشك في حبها له فيطلب منها أن تخلص في حبه، ولا تكون كاللواتي أحبهن، وما فتىء

---

(١) **ديوان السياب**، ص ٢٢١ – ٢٢٢ .
(٢) المرجع نفسه، ص٦٤٢ .

حتى تلاشين من حوله. وتعود الذات إلى سكونيتها وهدوئها في قصيدة (ليلة وداع، إلى زوجتي الوفية)، حينما كان يقيم في أحد مستشفيات الكويت، يقول[١] :

أوصدي الباب، فدنيا لست فيها

ليس تستأهل من عينيّ نظرة .

سوف تمضين وأبقى..أي حسرة؟

أتمنى لك الا تعرفيها ؟

آه لو تدرين ما معنى ثوائي في سرير من دم

ميت الساقين محموم الجبين

تأكل الظلماء عيناي ويحسوها فمي

ثم يتدرج في تعابيره عن ألمه وبعده عن زوجه، إلى أن يكشف بنوع من الاعتذار عما في نفسه يقول[٢] :

آهِ لو كنتِ، كما كنت، صريحه

لنفضنا من قرار القلب ما يحشو جروحه

ربما أبصرتِ بعض الحقد، بعض السأم

خصلة من شعر أخرى أو بقايا نَغَمِ

زرعتها في حياتي شاعره

لست أهواها كما أهواكِ يا أغلى دم ساقى دمي .

لقد كان لأمراض الشاعر الجسدية وانهياراتها، وانعكاس ذلك على نفسيته أثر واضح على أوضاع الشاعر الإبداعية، بل لعل جملة من العوامل الفاعلة المتميزة بثباتها وأثرها البعيد، تتجلى في نتاج السياب الشعري في هذه الفترة. "أولها ذلك الفقر الذي رافقه منذ الصغر ولازمه دون انقطاع تقريباً حتى آخر أيامه . ثانيها ذلك الإحساس الحاد بالحرمان العاطفي الذي جعله ملهوفاً

---

[١] المرجع السابق نفسه، ص ٦٤٩ .

[٢] المرجع نفسه، ص ٦٥٠ - ٦٥١ .

على الحب،متحسراً على فقدانه على الدوام إليه . ثالثها قبح منظره وضعف بنيته،ممّا شكل عائقاً بينه وبين المرأة التي لم يكف عن طلبها، ولا عن التردي في مهاوي الخيبة معها"(١).كل هذه العوامل مجتمعة حينما توافقت مع مرحلة المرض، شكلت منحنى ورافداً نحو الذات المتهاوية لدى الشاعر .

ينزع الشاعر المعاصر إلى التهكم أحياناً في تجربة المرض، سواء على المستوى الداخلي أو على المستوى الخارجي،والتهكم هو لونٌ يحملُ نقداً من جانب،وسخطاً استبطانياً تجاه المرض أو تجاه الآخر، أو تجاه الحياة، يهدف من خلال ذلك إلى عرض ألوان من العلاج، وكشف الأوجاع واستظهارها، من خلال المفارقات التي يقيمها، ومن جانب آخر يكون هذا النقد وهذا السخط مصدراً للتنفيس عن الذات المغلولة والمقيدة بالمرض؛ هذا المرض الذي يكون ذاتياً أو اجتماعياً أو سياسياً، فينفث أوجاعه وتشكيه وآلامه، من خلال تهكم لاذع يجد فيه الحالة التي يعيشها ويحياها، وربما وجد في ذلك المتنفس تعويضاً عن حالات القهر الداخلي والخارجي، وشفاء منها .

ونعتقد أن نزعة التهكم في مرحلة المرض، تنشطر لتتلبس السياسي والاجتماعي والكوني فالواقع المرعب على مستوى الذات، والذي سيؤدي بها إلى الهلاك والموت، هو نفسه الواقع السياسي والاجتماعي الذي يتمثل بغياب اتزانه، وانحرافه عن مفهومه، فالنفور من المرض يقابل النفور من الحاكم المستبد الشرير في رؤية الذات، والضحية التي تعاني المرض وويلاته، هي في أحد جوانبها غياب القيمة الحقيقية للإنسان، وفي ذلك تصور للواقع السياسي المريض، وتصوير للمجتمع القابع في غياهب أمراض الذل والخذلان .

ونحن نرى من خلال ذلك أن السياب انطوى تفاعله داخل قصيدته، وبانطوائه عليها، فإنه يدافع عن نفسه، ويقاوم ضد هذا الوسط الذي أخل بتوازنه، من خلال انطلاقه من الذات المحاربة حيناً، والمستسلمة أحياناً، فهو بالنسبة للشاعر ربما كان حلاً يتيح له عيشاً قريباً من التوازن. فالمرض قد ينأى بالطمأنينة الداخلية عن الذات؛ بما يفجره على المستوى الداخلي والخارجي، فتصبح القصيدة من هذا المنظور بحثاً عن سكينةً وأمان، وهي في الوقت نفسه رد فعل دفاعي ؛لأنه يبحث عن الإنسان الحقيقي في داخله، المتمثل بالانسجام والتوازن .

إن الناظر في قصائد السياب المرضية، يلحظ وبشكل حضوري مكثف، تلك اللحظات الإنسانية القاسية التي يترنح فيها الشاعر، في أحضان مرضه الذي يتبدى له موتاً لا فكاك منه .

(١) سويدان، سامي، **بدر شاكر السياب وريادة التجديد في الشعر العربي الحديث**، مرجع سابق، ص ٤٢ – ٤٣ .

إنه الموت الذي يتقافز أمامه، وفي كل الاتجاهات ليشكل واقعه البئيس المغرق في الانحدار، لكن الشاعر بقي مقاوماً وصامداً أمام هذه التحولات في الحياة، باحثاً عن خلاصه في شعره بأساليب شتى، كالأمل، والتفاؤل .

عبقت قصائد السياب – خاصة في أيامه الأخيرة – برائحة المستشفيات وأجوائها؛ تلك الأجواء التي جمعت بين الغربة والمرض، حيث فرض عليه المرض هذا المنفى وهذا البعد، مما فتح المجال لتصورات الموت في ذهن الشاعر "الذي يعاني أزمتين : النأي عن الأرض والرحيل عن الحياة بعيداً عنها "[١]، ومن خلال هذا الرحيل عن الحياة وابتعاده عنها، تتشكل إنسانيته "وهما معاً ينصهران بنفس شعري حزين يرتكز على التفاؤل والأمل، وإن كان المشهد العام هو المشهد الجنائزي الحزين"[٢].

يتبدى لنا أن الإطار العام الذي يقوم عليه نص السياب هو الشعور بقرب الرحيل والنهاية، ويؤذن بالفراق، إذ نجد النص يتأطر بإطار نفسي مؤلم اتخذه الشاعر من المرض، وبنى عليه رؤاه، وربما كانت ملامح تلك التجربة متشابهة من حيث انتماؤها إلى المرض والألم. فذات السياب وقعت بين معتركين: واقع مهدم متداع محيط، وبحث عن مثال مفقود، وأفق غير محقق، جعلها تعيش صراعاً وقلقاً متنامياً،ومعتركاً دموياً، ولعل الطابع العام الذي يؤطر تجربة السياب – بغض النظر عن أصالته ومعاصرته الفنية والإنسانية –ويكسبها ملمحاً عاماً، هو "انتماؤها إلى الألم طابعاً، والأزمة والصراع إطاراً"(٣) .

ولعل الاحساس بضعف الذات وانهيارها يظهر بتجل واضح لدى السياب في قصيدة **(في المستشفى)**، فهو يرسم فيها_متخيلا_ذاته قابعة داخل القبر، يهز أركانها صوت الفؤوس والمعاول وانهيارات التراب التي تخرق السمع، **يقول** [٤] :

كمستوحد أعزل في الشتاءْ

وقد أوغل الليل في نصفه،

أفاق فأوقظ عين الضياء

وقد خاف من حتفه،

---

[١] رزيج، ستار جبار، **الوطن في نتاجات الرمق الأخير في شعر السياب، إقبال والليل نموذجاً**، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، ج٣، ع٤، ٢٠٠٩م، ص٥٧.
[٢] المرجع نفسه، ص٥٧.
[٣] المرجع نفسه، ص٥٨ .
[٤] **ديوان السياب**، ص ٦٧٦ – ٦٧٧ .

أفاق على ضربة في الجدار _

هو الموت جاء !

....

....

وظل يعدُّ انهيار الترابْ

ووقعَ الفؤوس على مسمعيهْ

يكاد يحس التماع الحِراب

وحزاتها فيه .. يا للعذابْ!

وما عنده غير محض انتظار :

هو الموت عبر الجدار !

ولعل شدة المرض واليأس من الشفاء ولدا حالة الضعف التي أطرت الذات الشاعرة، فما من سبيل إلا انتظار الموت، وقد ظهرت ذات الشاعر بأقصى حالاتها من الضعف، فهي مستوحدة، عزلاء، تخاف حتفها، ولا تملك حلا أو دفعا أمام فعل الموت .

لقد حاولت الذات الشاعرة لدى السياب أن توائم بين المسارب التي تتنازعها، داخلياً وخارجياً؛ يتمثل الداخل في ذات الشاعر المقيدة المحبطة بأزمة الجسد المريض المنهك المتداعي، إذ يقوم على صراع متجذر،يحاول الشاعر من خلال ذلك أن يكسر رتابة هذا القيد متكئاً على أمله وصبره وجلده، ففي قصائده (سِفر أيوب) من ديوانه منزل الأقنان، التي كتبها في فترة علاجه في بريطانيا عام ١٩٦٢م، يتمثل من خلالها قصة نبي الله أيوب عليه السلام، في صبره وجلده على ما ابتلي به، فأيوب ابتلي بأهله وماله وجسده، وطالت معاناته، لكنه صبرورضي بقضاء الله سبحانه، فشفاه الله سبحانه وتعالى، لذا اتجه السياب هذا الاتجاه محتذياً خطى أيوب، متخذه نموذجاً له، متوجهاً إلى ربه،معلناً صبره وحمده وشكره لله، يقول(١):

لك الحمد مهما استطال البلاءُ

ومهما استبد الألم،

---

(١) **ديوان السياب**، ص٢٤٨ .

لك الحمد أن الرزايا عطاء

وأن المصيبات بعض الكرم .

ومع أن الشاعر يواصل حمده لله على شدة بليته على هذه الرزايا، وعلى استبداد الألم بصبر الأنبياء، إلا أن نبرات الوجع، وشدة الداء، وقلة الصبر التي تنتابه، علاوة على ما تشكل في نفسه من أبعاد، جعلت الذات الشاعرة تعود إلى الشكوى ناطقةً بما يعانيه، وواصفة آلامه ومعاناته بحس مأساوي حزين، يقول[١] :

شهور طوال وهذي الجراح

تمزق جنبي مثل المدى

ولا يهدأ الداء عند الصباح

ولا يمسح الليل أوجاعه بالردى

إن جراح الشاعر تستنزفه، إنها السكاكين الحادة المسلطة على جسد الشاعر، الموغلة في تمزيق جنبيه وأشلائه، وليس ثمة إشارة تدل على هدوئها أو شفائها، فها هي الذات الشاعرة تشير إلى معاناتها الطويلة التي حملت فيها الجراح الجسدية والنفسية (شهور طوال) .

إن عزلة الشاعر، وغربته، ووحدته، وفقره، وبعده عن أهله، شكلت بمجموعها جراحه النفسية من خلال التفكير بمستقبله المظلم، وخوفه من الموت، وإغراقه في التصورات المقلقة، أما جراحه الجسدية وآلامه وداؤه - التي تشكلت بسبب مكوثه في السرير وقلة الحركة، مما كان لها الأثر الأكبر في الظهور والتزايد – فهي السبب الأول في توليد تلك الجراح النفسية، ذلك بما جره من غربة في سبيل طلب العلاج والشفاء.

من هنا نرى أن شعر السياب في هذه الفترة؛ فترة المرض،جاء معبراً عن شعوره الذاتي، القائم على الخوف من المستقبل،فارضاً عليه انتكاساً في علاقته بالآخر، فهذا المستقبل لا يحمل إلا الموت، فغدا شعور الذات منصباً في غالبه على توقع الموت، لذا شكل عزلة فكرية وجسدية، وتجلى الألم، واختفت اللذة.

إن المرض بشكل عام يشكل انخفاضاً وإخفاقاً في درجات العلاقة التواصلية مع الآخرين؛ تلك العلاقة التي كانت معتادة زمن الصحة، لأن طبيعة المرض تفرض على صاحبها نوعاً من

---

[١] المرجع السابق نفسه، ص ٢٤٨ - ٢٤٩ .

العزلة والانكماش؛ فتقل درجة النفعية المقدمة من الآخر أو إليه، كما أن المرض يسلب الذات صفاء الروح، المتمثل بالشعور بمتع الحياة،بل يسلب منه اللذة التي كان يشعر بها سابقاً .

إن ذات السياب تتخذ تشكلات عدة، ففي (سِفر أيوب٣)، نجد قصيدته هذه تشكل بكائية حزينة صارخة، إذ تتجلى الذات في حزنها، وبعدها، ووحشتها، وجوعها، وألمها، وضجرها من ألم الاغتراب، **يقول**(١) :

بعيداً عنك، في جيكور، عن بيتي وأطفالي

تشد مخالب الصوان والأسفلت والضجر

على قلبي، تمزق ما تبقى فيه من وتر

تظهر ذات الشاعر في هذه الأسطر ممزقة بين مخالب عدة، كحال جسده (تشد مخالب الصوان والأسفلت والضجر)، فالقسوة والبعد والوحدة والغربة، تشكل المخلب الأول، فتمزق قلبه، أما المال فيشكل المخلب الثاني،فبسببه أصبح جائعاً ومحتاجاً،ولا يملك شيئاً (تشد مخالب المال، على بطني الذي ما مر فيه الزاد من دهر، عيون الجوع والوحدة)، لقد تمزق الحنان والأمان والرحمة.

كل تلك المخالب التي تتنازع أشلاء الذات تهون أمام مخلب الداء، ذاك الذي كان هو السبب الرئيس في وجود المخالب الأخرى، إنه الموغل في تمزيق جسده وقلبه وفكره، **يقول**(٢):

وإن البرد أفظعُ، لا .. كأنّ الجوعَ أفظع، لا .. فإن الداءْ

يشلُّ خطاي، يربطُها إلى دوامة القَدَرِ .

ولولا الداء صارعت الطوى والبرد والظلماء

إنها مجموعة من الأحزان والآلام المقلقة المتراكمة، يشكل الداء رأس الهرم فيها، وكلها تنتمي وتتراوح بين الألم وبين الوحدة وبين الضجر والغربة، وتمتد بين الشوق للأهل والبيت والأطفال .

يظهر لنا أن ذات الشاعر تسير محاذية مع المرض، هذا الرفيق غير المرغوب، وإذا كان لابد من ذلك فلا شك أن ثمة صراعاً سيعلو،وأن جدلاً سيحتدم بين هذين الرفيقين، بين الذات وبين

(١) المرجع السابق نفسه، ص٢٥٤ .
(٢) المرجع نفسه، ص ٢٥٤ ــ ٢٥٥ .

المرض، إلى أن ينتصر أحدهما على الآخر، أو أن يقضي الصاحب على صاحبه، ولا غرابة حينما انتصر المرض على الذات الشاعرة / الخصم والند، بل ساقها إلى القبر، ومع هذا الانتصار المرسوم في ذهن الشاعر قبلاً، ومع يأس الشاعر من الانتصار القائم على يأسه من الشفاء – والذي تشف عنه قصائده التي حملت مسيرة ألمه وتناميه وتطوره، ووصوله للموت تخيلاً وتصوراً – إلا أن نقطة ضوء ما زالت ترسل أشعتها، و "ظلت ملازمة له رغم مرضه ورغم موته الجزئي البطيء"(١). هذاالأمل جعله يرى برءاً وشفاءً في أعماق المرض،وأن ثمة انتصاراً – لا محالة – متحققا لهذه الذات_داخليا وخارجيا_ وهذا ما نلمسه في سِفر أيوب، حينما يتوجه إلى ربه في بوح الذات، كبوح صوفي متصاعد، متخذاً طابع "التأمل الفكري المحتدم في موقفه من الذات، وألمها وعلاقتها بأزمة الواقع والمثال التي كانت تعانيها"(٢).

إن ذات السياب تتسامى برقي إيماني روحي، حينما تتجلى في البوح والنداء مع الذات العلية، ومع ما نلمحه من ثورة الذات الشاعرة الداخلية، وتشكيها وتوجعها وقلقها، إلا أنها في هذا الموقف المتصاعد نحو السماء، نراها تقف مطمئنة خاشعة في هذا الاتصال الروحي.

أما لدى الشاعر محمود درويش، فإننا نجده يعد الموت هو موت اللغة وعدم القدرة على النطق، بل إن جداريته جسدت تجربة خاصة عاشتها الذات الشاعرة مع الموت، ومن هذه التجربة الخاصة، انطلق نحو الأفق العام، وإذا كانت منطلقات الجدارية تكشف عن تجربة الشاعر الخاصة، وصراعها مع الموتفإنها تحيل في ذهن القارئ أن ثمة صراعاً جماعياً وكيانياً ضد موت الوجود والهوية، وإذا كان الفن والإبداع قد انتصر على الموت، فإن الشعر بخصوصه قد خُلّد،وكان حاملاً لتباشير النصر، فذلك مؤشر على انتصار جديد.

لقد بحث درويش عن هاجس الذات، **يقول**(٣) :

هزمتك يا موت الفنون جميعها.

هزمتك يا موت الأغاني في بلاد

الرافدين.مِسَلّةُ المصريّ، مقبرة الفراعنةِ،

النقوش على حجارة معبد هزمتك

وانتصرتْ،وأَفْلتَ من كمائنك

---

(١) أحمد نصيف الجنابي، **الخيال في شعر السياب**، مجلة الأقلام، ج٢، السنة الثانية، بحث رقم ١٧٨، ١٩٦٥م، ص ٦٧ .
(٢) رزيج، ستار جبار، **الوطن في نتاجات الرمق الأخير في شعر السياب**، مرجع سابق، ص٥٨.
(٣) **جدارية درويش**، ط٣، كانون الثاني ، يناير ٢٠٠٩، ص ص ٥٤ – ٥٥ .

الخلود ...

فاصنع بنا، واصنع بنفسك ما تريد

وعلى امتداد القصيدة يحتدم الصراع داخل الذات الشاعرة بين متقابلين؛ الوجود والعدم، إنها لحظة التحدي والصراع بين لغة وذاكرة من جهة، وموت مسيطر يجره المرض إلى الشاعرمن جهة أخرى، لذا كان الصراع محتدماً، والمعركة قوية، وكان الحوار بين هدوء وشدة، ولعل حضور درويش في جداريته من خلال الغياب، هو إمعان الشاعر في البحث عن الذات، وكلما أمعن في البحث عنها وجد الآخرين، فـ(أيوب) في بلائه كان اختبارا سماوياً، أما بلاء درويش فإنه يتطلب حركة.

لقد حملت (جدارية) درويش شهقات الموت وزفراته، مثلما حملت أسئلة مصيرها المقلقة، وجربت ذلك في (الأبدية البيضاء)بعيداً عن الدنيا. لقد دخلت الذات الشاعرة تجربة المرض حين ألح عليها واشتد، فعايشته، وامتدت إلى حدود الموت، فدونت لحظاتها معه، فكشفت عن مدى تمسك الشاعر الوجودي بالحياة، وحرصه على كل لحظة فيها، فهو متعلق بكل أزمانها ولا يستطيع الاستغناء عن الحياة أو التفريط بها، و"يمكن اعتبار قصيدة محمود درويش الطويلة المعنونة بجدارية، مواجهة للموت بسلاح الذاكرة الحية، التي تختزن قدراً وفيراً من الأحداث والرموز الثقافية. إنه يقدم. عبرها على إشهار الكتابة بكل ما تختزنه من حدود معرفية، وحدود خيالية في وجه الموت الذي يتربص بالجسد"[١] .

لقد كتب الشاعر هذه القصيدة التي يحلل من خلالها أسوا تداعيات المرض، وهو الموت، متخذاً منه منفذا للتعرف على عالمه "وهو بعبارة أخرى يفضح عري الموت وجبنه، بالإشارة إلى كونه لا يستطيع أن ينال من ضحيته سوى الأعضاء الهشة، لكنه في المقابل لا يقوى على إبتزاز حمولته الرمزية، تلك التي ستمكنه من المكوث خالداً في ملكوت الأفكار والتوهج الرمزي والجماعي"[٢] .

فإذا كان المرض يشكل عائقاً قوياً وحاجزاً صلباً بإبعاد الإنسان/الشاعر، عن حياته الطبيعية وتجلياتها، فإنه يكاد يكون في أحد أوجهه نفياً إنسانياً إلى الوجه الآخر من الحياة، وذلك بما يملكه المرض من سلطة ضاغطة نحو الضعف والسكونية والانزياح.

---

[١] المساوي، عبدالسلام، **الموت من منظور الذات: قراءة في جدارية محمود درويش**، مجلة عالم الفكر، مجلد ٣٥، ع٤، إبريل-يونيو٢٠٠٧، ص٩٩ .
[٢] المرجع نفسه، ص٩٩ .

إن درويش الذي كتب جداريته بعد إجرائه عملية في القلب والتخدير، وخضوعه لتجربتها، جعل الموت يسيطر على قصيدته، وربما كانت الأدوية المغيبة للوعي مثل (البنج) ذات أثر خاص على الشاعر في فقده توازنه وإحساسه بالعالم، فيتجلى روحا وفكرا في مرحلة هيامه في الأبدية البيضاء. "ولكن بمنظور مختلف عن منظورات الشعراء الذين واجهوا الموت بأحاسيس مستسلمة لرهبته وهوله"[١] .

الجدارية في ثيمتها العامة تدور حول الموت المتربص بالحياة، المتولد من المرض، وهنا لا يمكن للذات الشاعرة أن تصارعه إلا بالإبداع؛ فهو الذي يهزم الموت، فكانت جدارية استجابة لتداعيات مرضية، حيث أجريت للشاعر عملية جراحية في شريانه في باريس، ولعل المرض الذي شكل منحنى تداعى به، ليواجه الموت ويبارزه ويقف في وجهه.

إن تجربة المرض الشديدة قفزت بالذات إلى حدود تجربة الموت؛ فحتم عليها أن تدخل عوالم الموت، وتقف على حدود أزمنة متعددة، تستعيد من خلالها مشاهد الموت، فطرح الشاعر أسئلة محاولاً أن يعالجها، وامتد في التاريخ والعصور والثقافات متسلحاً بإبداعه الشعري، محارباً به الموت، "طرح فيها الخصوصية الإنسانية في مواجهة الموت والمرض، والضعف البشري، والحاجات الصغيرة التي تعمق الإنسانية" و"مزج بين الفردية الإنسانية والذات الجماعية (الشعب)، والبعد الإنساني الشمولي الذي تتوحد فيه الإنسانية جمعاء"[٢].

لقد جاءت الذات محاورة لعدد من الأصوات، ؛ فقد حاورت الموت بعمق، كما حاورتها المرأة، وحاورها الصدى، فتجاذبت مع هذه الأصوات وتشابكت، فشكل كابوس الأسى واليأس سيطرة عليها، متراوحا بين القوة والضعف، إذ نراها أحياناً يائسة، يكاد يتغلب يأسها على حياتها وأملها؛ فتسيطر عليها همجية الحياة وعبثيتها، بل يبدو الوجود في نظرها قاتلا وثقيلا، إذ يقف الموت صوبها، "وشج سهم طائش وجه اليقين" فتبدو صورة الحياة العبثية، الدموية. إذ إن ذلك السهم (الموت)، يلف كل شيء في الوجود، ويكاد يخفيه فلا معنى لشيء، ولا هدف ولا غاية، لذا تظهر لدينا ثنائية الذات والموت، وهي إذ تربط بين متنافرين فإنها تتسم بالاختلاف، كما تبدو العلاقة بينهما متأججة ثم تتلاشى، ثم تتجدد وتتأجج من جديد، وتظهر ذات الشاعر درويش بأشكال متعددة :

---

[١] المرجع السابق نفسه، ص١٠٠ .

[٢] محمود صالح، عالية، **اللغة والتشكيل في جدارية درويش**، مجلة جامعة دمشق، مجلد ٢٦، عدد ٣+٤، ٢٠١٠م، ص٣٤٣.

أولا : ضعف الذات والذي يتمثل في **قوله**[١] :

أيها الموت انتظرني خارج الأرض،

انتظرني في بلادك، ريثما أنهي

حديثاً عابراً مع ما تبقى من حياتي

قرب خيمتك، انتظرني ريثما أنهي

قراءة طرفة بن العبد. يغريني

الوجوديون باستنزاف كل هنيهة

حرية، وعدالة، ونبيذ آلهة .../

فيا موت !انتظرني ريثما أنهي

تدابير الجنازة في الربيع الهش،

حيث ولدت

يتبدى الضعف المسيطر على الذات الشاعرة أمام قوة الموت، فقد كرر الشاعر فعل الأمر (انتظرني) أربع مرات، إذ يبدو مشهد الموت المقبل القوي في تصميمه على إفناء الذات المتمثلة في(أنا)الشاعر، وقد رسم الشاعر ذلك من خلال جعل الذات (الأنا) ضميرا متصلا (مفعولا به) وهي الياء المتصلة بالفعل(انتظر). بينما ظهر الموت اسما ظاهرا، أو ضميرا مضافا إلى اسم ظاهر(بلادك، خيمتك) كدلالة على قوة الموت ونفوذه وحضوره، وهذا دلالة قاطعة على ضعف الذات ونكوصها أمام قوة الموت.

ثانيا : مرحلة التساوي بين الذات والموت يقول[٢] :

أيها الموت انتظر ! حتى أعد

حقيبتي : فرشاة أسناني، وصابوني

وماكنة الحلاقة، والكولونيا، والثياب

هل المناخ هناك معتدل ؟

---

[١] **جدارية درويش**، ص٤٩.
[٢] المرجع نفسه، ص ٥٠ – ٥١ .

وهل تتبدل الأحوال في الأبدية البيضاء،

أم تبقى كما هي في الخريف وفي

الشتاء ؟ وهل كتاب واحد يكفي

لتسليتي مع اللاوقت أم أحتاج

مكتبة ؟ وما لغة الحديث هناك،

دارجة لكل الناس أم عربية فصحى

تشي دلالة المفردات والتراكيب، على أن ثمة حوارية بين متكافئين، وتبدو الذات متجلية بمظهر الندية المساوية للموت من خلال النداء (أيها الموت)، المتبوع بالالتماس (انتظر)، ثم الحوار القائم من خلال التساؤلات، والاستفسار، والحديث الودي.

ثالثاً : سيطرة الذات وانهزامية الموت، يقول(١) :

ويا موت انتظر، واجلس على

الكرسي. خذ كأس النبيذ، ولا

تفاوضني، فمثلك لا يفاوض أي

إنسان، ومثلي لا يعارض خادم

الغيب، استرح ... فلربما أنهكت هذا

اليوم من حرب النجوم. فمن أنا

لتزورني ؟ ألديك وقت لاختبار

قصيدتي. لا . ليس هذا الشأن

شأنك. أنت مسؤول عن الطيني في

البشري، لا عن فعله أو قوله/

هزمتك يا موت الفنون جميعها.

هزمتك يا موت الأغاني في بلاد

(١) المرجع السابق نفسه، ص ٥٤-٥٥ .

الرافدين. مسلة المصري، مقبرة الفراعنة،

النقوش على حجارة معبد هزمتك

وانتصرت، وأفلت من كمائنك

الخلود ...

فاصنع بنا، واصنع بنفسك ما تريد

إن قوة الذات وسيطرتها بادية، وهي المهيمنة من خلال المقطع السابق، ويبدو موقف الموت هشاً متضعضعاً ضعيفاً، مسلوب الإرادة، وكأنما أصبح مهزوما، إذ يبدو الموت من خلال الألفاظ الدالة (انتظر، اجلس، خذ، لا تفاوضني، استرح، أنهكت، ليس هذا الشأن شأنك، هزمتك) وكل ذلك دلالة على الانتصار من خلال الألفاظ الموحية بهزيمة الموت الشنيعة، وفي ذلك إشارة قاطعة لانتصار الفن وعدم قدرة الموت على مقاومته .

رابعاً : الانتصار الكلي للذات وإصرارها على الحياة، يقول درويش(١) :

وأنا أريد، أريد أن أحيا...

فلي عمل على جغرافيا البركان.

من أيام لوط إلى قيامة هيروشيما

واليباب هو اليباب . كأنني أحيا

هنا أبداً، وبي شبق إلى ما لست

أعرف .

ينتصر الشاعر ويؤكد إصراره على الحياة، من خلال استخدامه تكرار بعض الألفاظ التي تدل على الحياة، مثل: (أريد) كررها مرتين، (أحيا) كررها مرتين. كما تظهر(أنا) الشاعر وتسد مسد اسمه، وكأنما(أنا) الشاعر "قد حققت نصراً رمزياً، وهي تواجه عدوها الميتافيزيقي"(٢).

خامساً . طموح الذات بانفصالها الكلي عن الموت، والابتعاد عنه، يقول(٣) :

وأنا أريد، أريد أن أحيا، وأن

---

(١) المرجع السابق نفسه، ص ٥٥ .
(٢) المساوي، عبدالسلام، **الموت من منظور الذات: قراءة في جدارية محمود درويش**، مجلة عالم الفكر، مرجع سابق، ص١٣٢ .
(٣) **جدارية درويش**، ص٥٩ .

أنساك ... أنا أنسى علاقتنا الطويلة

لا لشيء، بل لأقرأ ما تدونه

السموات البعيدة من رسائل . كلما

أعددت نفسي لانتظار قدومك

ازددت ابتعادا .

إن غاية طموح الذات الشاعرة هو أن تنفصل عن الموت، وتسعى إلى نسيانه، وكأنها بذلك تؤكد نصرها المحتم عليه، ثم نفيها له، وقد ألح الشاعرعلى انفصاله من خلال تكراره (أريد أن أحيا) مرتين، ثم أكد ابتعاده من خلال الفعلين (أنساك، أنسى).

سادسا . رغبة الذات في طرد الموت واكتساب حريتها، يقول[١] :

عد يا موت وحدك سالماً،

فأنا طليق ههنا في لاهنا

أو لاهناك. وعد إلى منفاك

وحدك. عد إلى أدوات صيدك،

وانتظرني عند باب البحر

إنها رغبة الذات؛ الأنا الشاعرة بالانفصال التام من خلال نفي الموت وطرده، بحثاً عن الحرية، فأنا الشاعر تنفلت من سطوة الموت، إذ إن مدلولات الألفاظ تؤكد حرية الذات والانفصال عن الموت (عد يا موت وحدك، فأنا طليق، عد إلى منفاك وحدك).

سابعاً . العودة للصراع بين الأنا والموت، يقول درويش[٢] :

أيها الموت انتظرني عند باب

البحر في مقهى الرومانسيّين. لم

أرجع وقد طاشت سهامك مرَّة

---

[١] المرجع السابق نفسه، ص ٦١-٦٢.

[٢] المرجع نفسه، ص ٦٣-٦٤ .

إلا لأودع داخلي في خارجي،

وأوزع القمح الذي امتلأت به روحي

على الشحرور حط على يدي وكاهلي

وأودع الأرض التي تمتصني ملحاً، وتنثرني

حشيشاً للحصان وللغزالة. فانتظرني

ريثما أنهي زيارتي القصيرة للمكان وللزمان،

يبدو أن (أنا) الشاعر تعود إلى ضعفها في المرحلة الأولى، فبعد قوتها في خطابها للموت على أنه نكرة (هزمتك يا موت ...)، (عد يا موت وحدك) والتي تتجلى فيها الذات، نلمح أنها تعود إلى مرحلة الصراع إلى (أيها الموت) الذي تكرر مرتين، وهذا مؤشر على عودة الاتصال بين الذات وبين الموت.

ولعل عودة صوت الجسد، وظهور بوادر ضعفه الإنسانية بعد انتصاره، يكشف وجها آخر للمسألة، في توتر عال، ويعلو صراخ الشاعر، يقول[١] :

ما قيمة الروح إن كان جسمي

مريضاً، ولا يستطيع القيام

بواجبه الأولي ؟

فيا قلب، يا قلب أرجع خطاي

إلي، لأمشي إلى دورة الماء

وحدي !

ثم تنهي الذات بسؤالها العميق[٢] :

تقول ممرضتي :

---

[١] المرجع السابق نفسه، ص ٦٥ .
[٢] المرجع نفسه، ص٦٧ .

كنت تهذي طويلاً، وتسألني :

هل الموت ما تفعلين بي الآن

أم هو موت اللغة ؟

نلمس أن ثمة ثنائية بين أنا الشاعر وبين الموت، ابتدأت هذه الثنائية مؤكدة قوة الموت وضعف الطرف المقابل؛ الذات الشاعرة، ثم تدرجت هذه الثنائية فأصبحت نداً للموت؛ إذ قوته أصبحت تتضاءل أمام ازدياد قوة الأنا . من هنا فإن جدارية درويش قامت على طرفين هما : أنا الشاعر والموت، ومن خلالهما تشكلت مركزية أحداث الجدارية، فكان الصراع القائم بين الطرفين، حيث ظهرت القوة متفاوتة بينهما؛ فطوراً يتغلب الموت، وطوراً آخر تتغلب الأنا وتستعيد حيويتها .

يظهر أن تجربة المرض عند درويش تتجسد من خلال إفضائها للموت، فيصبح الموت عنده نقلا للوعي من الذاتي الشخصي إلى الكوني، فالجدارية رسمت الموت بكل أبعاده وحيويته وشدته وجبنه وغدره، وقد رسم ذلك قبل أن يعيشه معايشة تامة .

ويظهر صوت الشاعر الضعيف وهو يتدرج باتجاه الموت، يقول[١] :

تقول ممرضتي : أنت أحسن حالاً .

وتحقنني بالمخدر : كن هادئاً

وجديراً بما سوف تحلم

عما قليل ...

وهنا يدخل صوت الشاعر إلى عالمه الممتد بالحلم إلى أعمق الأشياء إتصالاً به (الطبيب الفرنسي، الأب العائد من الحج، الشباب المغاربة، ريني شار، هيدجر، أبو العلاء المعري، بلاده التي يعشقها ...). هذه المكونات المرتبطة بأعماق الشاعر، تتصل بذاته على شكل رؤى وهو يترنح تحت حقن المخدر، فهي جزء من وعي الذات، وأحد مكوناتها الأصيلة، وما دامت كذلك، فهي تلتصق به التصاقا تكوينيا وتشكيليا .

---

[١] المرجع السابق نفسه، ص٢٩ .

ومما تجدر الإشارة إليه، أن الشاعر في لحظات ضعفه، تحت عمليته الجراحية، يظهر أكثر الأشياء حميمية واتصالاً به، إنها ذكرياته العميقة التي شكلته، فهي تظهر بأعلى درجاتها.

ولعلنا من خلال ما تقدم نرى أن الشاعر حينما يواجه موته، ويتداعى الحوار المتصاعد الشديد بينهما، تكون الأسئلة قاتلة؛ فالحرب شرسة، وهنا يستخدم الشاعر أقصى وأفتك ما لديه من أسلحة وفنون حربية يواجه بها الموت،محاولاً الانتصار عليه بكل أنواع الاستفزاز،قاصداً كبح جماحهكي لا يكون لصاً أو شحاداً أو شرطي مرور .

ولعل تجربة المرض الشعرية لدى الشاعر المعاصر تكشف في أحد وجوهها عن خبايا الذات المنكسرة أمام المرض وتداعياته، في دفاعها، وانكماشها، وهي مع ما تحمله من خصوصية ذاتية، إلا أنها تصور الوجع الإنساني بعمومه حينما تواجه المرض الذي يعد مقدمة أولى للموت، ووقوف الإنسان أمامه؛ منتظراً موته الوشيك،أو ربما متوازياً مع رحلة المرض،باحثاً عن شفائه عبر فضاءات الحياة، كالعلاج والمستشفيات، فنرى السياب يقول في قصيدته (في المستشفى)(1) :

كذاك انكفأت أعض الوساد

وأسلمت للمشرط القارس

قفايا المدمى بلا حارس .

- بغير اختياري، طبيبي أراد! –

لقد قص .. مد المجس الطويل ..

لقد جره الآن . أواه .. عاد .

ولا شيء غير انتظار ثقيل .

ألا فاخرقوا، يا لصوص، الجدار،

فهيهات، هيهات، مالي فرار

إنها درجة متقدمة من المرض، حيث كتب هذه القصيدة في لندن عام ١٩٦٣، وفيها يعلن الشاعر أن الموت يتربص بالمكان، ويدرك أن لا أمل في الشفاء مما يعانيه، بل إن الموت يقع على خطوات قريبة منه، وأن العلاجات والفحوصات التي أجريت له لا تسمن ولا تغني من جوع،

(1) ديوان السياب، ص ٦٧٧ .

كما أنه لا يرجو تحسناً يتأمله لأوضاعه، لأن إدراكه لقرب الموت، وفشل العلاجات، زاد في خوفه من الموت . فكتب هذه القصيدة في إحدى الليالي الشتائية في أجواء الغربة والمرض.

ربما في لحظة غفوة يصحو الشاعر منها مرعوباً، على صوت خلخلة للجدار، وتكسير لجوانبه، فهل يكون الموت هو الفاعل والمخترق والكاسر، أم هم لصوص آخرون ؟ (أفاق على ضربة في الجدار – هو الموت جاء ! وأصغى : أذاك انهيار الحجار، أم الموت يحسو كؤوس الهواء؟)[١] .

إنها يقينية الذات الشاعرة بأن الموت يجثم خلف الجدار، ولابد أنه سيخترق المكان، ولا أمل في الشفاء أو العلاج، فكل المؤشرات تشير إلى ذلك .وهنا تبرز قيمة قصائد السياب فنياً في مرحلة المرض، تتمثل من خلال تسجيليتها وتوثيقيتها لتلك المعاناة والتجربة المحيطة بالذات، وبأنها جزء لا يتجزأ عن صاحبها، بل ربما يعلن الشاعر عن فقدان القدرة على مواجهة الحياة، أو ربما أصبحت الحياة لوناً من التسلية للنفس، وعداً لأيامها المتبقية، مع يقينه بحتمية خوفه من المجهول / الموت . وعمق دوران الألم الساحق بالجسد .

إن هذه القصيدة تكشف عن عذابات المرض للإنسان، فهو العذاب الإنساني المتكرر؛ هذه المعاناة تتمثل في كل إنسان فقد الأمل، وانسحب نحو الموت، وانشد إليه . وبهذا الفهم فإنها تحمل رؤيا كونية لهذا الشاعر الذي توحدت ذاته مع هم إنساني كبير، فعبر عنه، وغناه، فغدا التعبير عن الحياة عند شعراء هذه التجربة، يتأتى من خلال تعبيرهم عن أحاسيسهم وآلامهم الخاصة، لأنها في جانب من جوانبها تعكس حسا جماعيا إنسانيا، لا صوتا فرديا ذاتيا معزولا.

أما في جدارية درويش، فإننا نلمس أن المرض قاده لبناء عالم فني، تصب كل تشكلاته وروافده في نصه بتواشج واتصال، يقوم كل جزء منها بدعم جسد النص في عملية تكاملية، إلى أن يقف وجهاً لوجه أما أحاسيسه، ونكسة جسده،إلى أن يقف وجهاً لوجه أمام الموت الذي يتربص به في كل حين، فتبدو العلاقة بين عناصره متلاحمة، يكمل كل جزء من أجزائه عناصر الألم الأخرى، فيظهر أن درويش يرتقي في مقاطعه الشعرية إلى مصاف القصائد الإنسانية العظيمة، يقول[٢] :

أيها الموت انتظر ! حتى أعد

حقيبتي : فرشاة أسناني، وصابوني

---

[١] المرجع السابق نفسه، ص٦٧٦ .
[٢] **جدارية درويش**، ص ٥٠ .

ومكانة الحلاقة، والكولونيا، والثياب.

هل المناخ هناك معتدل؟

هذه الحوارية أقامها الشاعر بسخرية مع الموت وبتوتر عميق، إنها حرب ساخرة ضد الموت. ونجد صوت الذات الشاعرة واضحاً إذ تقف على ضمير المتكلم (أنا) ترقب العالم الخارجي من خلال الوجوه التي تستحضرها .

في تجربة المرض حينما يكتب الشاعر، فإنه يعاين جراحه، وما يحدث في ذاته، وذهنه، وجسده، وحينما يبدأ بالخطاب فإن ثمة مشاهد جميلة تقبع وراء هذا المشهد، فالشاعر عندما يواجه مرضه الذاتي، يكتشف أن جسده قبل هذه التجربة كان ساحة لمتطلباته وحاجاته؛ أكلا وشربا وفرحا وتنزها، وهنا يحدث تحول بالجسد؛ فالجسد هو آلة مركبة، عصيّة على الاستقراء، وتحتاج إلى إنصات كبير، كي نصل إلى كنه الجسد، فالإنسان عادة غافل عن جسده، والشاعر على وجه الخصوص يعاين على مدى سني عمره، كنه هذا الجسد وقدراته ونقاط ضعفه وخصاله وخصومته إلى أن يصل محطته الأخيرة من المرض والعزلة والمنفى، حيث يعيش الجسد حالة أخرى من التشظي والانفصام .

ولعل الناظر في شعر السياب يرى أن الداء يشكل محوراً رئيساً تعيشه الذات الشاعرة، وأزمة يكاد المرض يشكل معطياتها ومعانيها، وهذا يدل على ذلك الصراع المتجدد بين حاضر الذات الشاعرة ومستقبلها، فذات الشاعر تعيش أزمتها ضمن انشطارين: أولهما: ذلك الواقع المضطرب الضبابي غير الواضح وغير المستقر، والذي يطمح به الشاعر إلى رؤية مثالية غير محددة المعالم. وثانيهما:تجربة الذات التي تعيش مرضاً قاسياً غير واضح المعالم والنهاية، يطمح الشاعر بالوصول بها إلى الشفاء، باحثاً لها عن طريق شفاء بين تراكمات اليأس وإطباق القلق وإرهاصات الموت .

وإذا ما تحولنا نحو الشاعر أمل دنقل فإننا نجده يحور في دلالة الفضاء المحيط للمريض بطريقة فنية غير مباشرة، فهو يحول بياض زي الممرضة إلى معادل موضوعي لحالة الذات النفسية المتزامنة مع المرض، دون أن يلجأ إلى الوصف التقليدي في بث حزنه.

ولعل دنقل يقيم تضافراً وامتزاجامركباً بين المواقف الفكرية والتشكيل الجمالي، فقصائده في ديوان (أوراق الغرفة رقم ٨)بلغت أفقاً عالياً في صفائها الفني والإنساني؛ إذ تمثل أشعاره في هذا الديوان تصادماً بين الإنسان وعتبات الموت المتمثلة بالمرض، لكن ضمن تقنيات لغوية رسمها الشاعر في لغة شفافة عميقة .

في أوراق الغرفة رقم ٨، عاش الشاعر في حدود تجربته الشخصية، معتمدا فيها على الذات ومتكئاً فيها على السرد وجمالياته، وعلى اللغة الحميمة مبدعاً صوره البسيطة ضمن موسيقاه الرقيقة الهادئة .

وإذا ما نظرنا في شعر أمل دنقل فإنه بلا شك، يجعلنا نعيش معه أجواء الحالة المرضية التي تعيشها الأمة، وفرضت عليها بين هزيمة ونكسة، إنها لحظات مؤلمة نخرت جسم العروبة، تلك الأمة التي أصيبت بأمراض شتى (انهزام، تفرق، تشتت، تمزق ...). وهي في الوقت نفسه تصور لنا الزمن العربي المهزوم في جميع الأطر والحالات، ومع رفض الشاعر للهزيمة في كل المواقف، فإنه يحاول تثوير الناس على هذا الواقع المهزوم، فهي دعوات للخروج من هذا الاستسلام وهذا المرض وهذا الوباء، الذي تراكم على القلوب والنفوس والعقول، فهو يحثها على عدم الإذعان، ففي قصيدته (ضد من) يصور دنقل المشاهد الأخيرة التي عاشها وعايشها في المستشفى؛ ذلك المستشفى الذي تلقى به علاجه، وعانى بين جدرانه وعلى أسرته وحدته، مع المرض والوجع، يقول[1] :

في غرف العمليات،

كان نقاب الأطباء أبيض،

لون المعاطف أبيض،

تاج الحكيمات أبيض، أردية الراهبات

الملاءات،

لون الأسرة، أربطة الشاش والقطن،

قرص المنوم، أنبوبة المصل،

كوب اللبن.

كل هذا يشيع بقلبي الوهن.

كل هذا البياض يذكرني بالكفن !

فلماذا إذا مت ..

يأتي المعزون متشحين ..

بشارات لون الحداد ؟

---

[1] **ديوان أمل دنقل،** ص ٤٤٠ – ٤٤١ .

هل لإن السواد ..

هو لون النجاة من الموت،

لون التميمة ضد الزمن،

ضد من .. ؟

ومتى القلب – في الخفقان – اطمأن ؟ !

وفي السطر الشعري الأخير من هذا المقطع يطرح دنقل تساؤلا يحمله الكثير من المعاناة الوجودية (ومتى القلب في الخفقان اطمأن). وهو بهذه القصيدة يرسم معاناة الذات الخاصة، وحيرتها القائمة بين السواد والبياض ودلالاتهما، كل ذلك وهو يعاني على سرير المرض، لكن لون الحقيقة يظهر في ذهن الشاعر، إنه لون تراب الوطن .

وفي قصيدة (زهور) التي تقوم على اختيار الشاعر لموضوعه كموقف من أحد المواقف الحياتية المعتادة؛ باقات الورد في سلالها الجميلة، يراها دنقل بعينه الشاعرة، لا كما نراها نحن جميلة، فهو يرى أن قطفها من بستانها، وإعدام روح الحياة بهامثالاً موازياً له في ذاته، كما أنها تغدو مثالاً لكل إنسان بائس مهان؛ فهي مقتولة، ومحنتها في بؤسها وصلبها في قطفها، وهو مقتول في بؤس الحياة التي نقلته من عرشه إلى البؤس.

ومع أن هذه القصيدة تمثل مرحلة متأخرة من مراحله الشعرية؛ فهي تدل على الحالة المتردية له، ربما كانت نتيجة لأبعاد سياسية، فرغم حياته التي عاشها،فإن هذه الحياة تمر سريعاً بهوان مطبق وذل شديد، بل ربما عبرت عن استشعاره لموته، إذ يفقد الإنسان – حال استحضار الموت –كل أمل في التغيير يحاول نشدانه كما يفقد كل أمل معلق بالحياة .

إن الشاعر بكل ذلك يجعل من تجربة الزهور تجربة موازية لتجربته الذاتية (الأنا)، بل يجعل منها تجربة (النحن) المتحققة في الإنسان العربي، الذي لم يمت حقيقة، لكنه يقع في دائرة الموت. هذه الزهرة تلفظ أنفاسها الأخيرة، وهو بالكاد مثلها، فكما حملت اسم قاتلها سيحمل هو اسم قاتلهوكأنما تحمل هذه القصيدة بعداً جمعياً تلتقي فيه علاقة الإنسان مع السلطة.

وفي قصيدته (الطيور) التي كتبها في مرحلة مرضه عام ١٩٨١، فإنه يتحدث فيها عما يحدث في عالم الطير، هذا العالم يمثل مرآة عاكسة لعالم الشاعر، وللإنسانية بشكلها العام، فهو يتناول في نصه رحلة الإنسان الوجودية، والمصير الإنساني، رغم أن الحديث فيه عن عالم

الطيور، وما يحدث فيه وما يواجه ذلك العالم من التشرد والهجرة والقتل، وهي عوالم وحالات يعيشها الإنسان كذلك، يقول[١] :

الطيور مشردة في السموات،

ليس لها أن تحط على الأرض،

ليس لها غير أن تتقاذفها فلوات الرياح !

ربما تتنزل ..

كي تستريح دقائق ..

فوق النخيل – النجيل – التماثيل –

أعمدة الكهرباء-

حواف الشبابيك والمشربيات

والأسطح الخرسانية

(أهدأ، ليلتقط القلب تنهيدة،

---

[١] المرجع السابق نفسه، ص٤٥٥.

الموقف من الخلود :

ما زال الإنسان منذ تاريخ البشرية الأول مزروعاً بالموت والخوف منه،ومشغولاً في اكتشاف كنهه؛ فالموت هو المحطة المقلقة للإنسان مع اقتناعه بها، وثباتها، إلا أنها أصبحت هاجسه وديدنه، وينتظرها في كل لحظاته . كل هذا أقلق الإنسان وشكل هاجسه، من هنا طرح أسئلته وفتش في كل الآفاق عن إجابة لتساؤلاته، فأعياه الجواب وما زال باحثاً مستمراً.

حاول الإنسان أن يقف في وجه الموت، باحثاً عن خلوده، فرأى الحياة تمر كالسحابة تتغشى ثم تنقشع، فتوجه إلى المكان فعمره وشيده ؛ ليبقي شيئاً من أثره بعد موته، فبنى القصور والمدن والمقابر؛ ليدلل بها على وجوده الحي،وليكسب خلوداً باقياً لا ينسى، وما الحضارات الباقية إلا دليل على هذا الخلود .

فالخلود هو موضوع كل لحظة وكل ساعة "وهو موضوع كل إنسان يريد أن يطمئن على قدره ومصيره، ويريد أن يتعزى عن فراق أحبابه وذويه"(١)، وهو بهذا يرتبط بالمصير الإنساني، ويكشف عن جملة من الحقائق تخص الكائن البشري، أو تكمن "في فكره وشعوره، في اعتقاده وخلجات ضميره، في مدى مسؤوليته عن سلوكه، في عوامل قلقه واطمئنانه"(٢) .

ومن اطمئنانه لحياته ووجوده يطمئن إلى موته "وهكذا تصبح الحياة – بكل مباهجها المشروعة- غاية صالحة مقصودة لذاتها، وغاية نامية لا حدود لتطورها وارتقائها، ويكفي أنها وسيلة للموت، وبالتالي للعيش في عالم آخر هو أصل الحياة"(٣)، وبذلك فإنه لا يخاف مفارقة الحياة، أو انقطاعها أو تقلباتها أو كآبتها، وبالمقابل لا يخشى الموت، ولا افتقاد الأمل، فما دام البقاء والخلود ينتظره، فإن الموت يتحول إلى خرافة أو أسطورة.

ويظهر لنا أن الخلود في معناه المطلق هو استمرار الحياة بلا موت، وأن تكون الحياة أبدية مطلقة بلا نهاية، وهو حلم يراود البشرية جميعها منذ آدم عليه السلام وإلى قيام الساعة، فالحلم بالخلود هو الذي أخرج (آدم وحواء) من الجنة، نتيجة إغواء الشيطان، **قال** تعالى : (فوسوس إليه الشيطان قال يا آدم هل أدلك على شجرة الخلد وملك لا يبلى)(٤) .

---

(١) جادو، عبدالعزيز، **كتاب الروح والخلود بين العلم والفلسفة**، تقديم رؤوف عبيد، سلسلة اقرأ ٣٢٦، فبراير/١٩٧٠، دار المعارف بمصر، ص٧ .
(٢) المرجع نفسه، ص١٥.
(٣) المرجع نفسه، ص١٦ .
(٤) سورة طه، أية ١٢٠ .

وقال تعالى : (وقال ما نهاكما ربكما عن هذه الشجرة إلا أن تكونا ملكين أو تكونا من الخالدين)[١]. وهو الخلود الذي بحث عنه آدم حواء داخل الجنة .

أما فكرة الخلود الأرضي فقد بدأت منذ جلجامش (الأسطورة)، الذي دفعه هاجس الموت للبحث عن الخلود. فالإنسان يخشى مفارقة الوجود وانفصاله عنه، من هذا المنطلق أبدع الإنسان وجعل إبداعه شعلة يواجه بها ظلام الموت. فهذه الأسطورة (جلجامش) التي أقامها الإنسان في تفسيره للكون،كانت بمثابة تاريخ للصراع بين الذات مع الموت وسعياً باتجاه الخلود .

عندما حاول الإنسان تخليد أثره لم يجد أفضل من الحجارة والكلمات والنقوش، لكن عوامل الطبيعة مع مرور الزمن خلخلت تفكيره بثبات الحجر والصخور، فبدت رغبة الإنسان بترك آثاره وخلوده عن طريق الكلمة؛ الكلمة التي لا تموت مهما كانت أسباب الفناء، فهي تحمل ذكره، وتمجده، وتشهد على ما قدم من تضحيات وإبداع. ولعل حتمية الموت بثت الرعب والهلع في نفسية الإنسان القديم، ذلك أنه كان محباً للحياة، وبما أن الموت حقيقة مجسدة وكنتيجة لكل كائن، فقد حاول الإنسان أن يخفف من سطوته وحدته من خلال الخلود الذي اتخذ عدة أشكال منها، التحنيط الجسدي، وهو بحد ذاته خلود وإنكار للفناء، ومنها بناء الأهرامات والأقبية والمقابر الجنائزية، والمسلات، والنقش عليها، والنقش على التماثيل الشبيهة بالموتى، وهي في كل ذلك تخليد لهم ولعصرهم .

ولعل موت الإنسان نهاية لحياته وذوبان جسده في التراب، لكن فكره وأعماله لا تفنى، ويبقى ذكره على صفحة الزمن، لذا فالمرض والموت كانا دافعين محفزين على الإبداع، ومحركين لحوحين لأن يخلد الإنسان أفكاره وآثاره؛ فعن طريقهما بحث عن خلوده، فالإنسان لا يشك بموته، لكن أشياءه تبقى، من هنا تنبه،وخوفاً من الفناء الكلي، حاول أن يبقى عن طريق فنه وشعره وحضارته.

إن التوجس من الموت لم يفارق الشاعر منذ العصر الجاهلي، فهو أولى أولوياته، وقد رغب في خلوده، وهذا ما نراه لدى شعرائهم، فزهير بن أبي سلمى الذي سئم الحياة وغنى الموت يقول[٢]:

سئمت تكاليف الحياة ومن يعــش	***	**ثمانين حولاً لا أبا لك يســأم**
رأيت المنايا خبط عشواء من تصب	***	**تمته، ومن تخطئ يعمر فيهرم**

---

[١] سورة الأعراف، أية ٢٠ .
[٢] الزوزني، أبو عبدالله الحسين، **شرح المعلقات السبع**، ط٤، ١٩٨٠م، مكتبة المعارف، بيروت، ص ١٥٥ .

كما أن الشاعر لاذ بالمكان فأحياه وخلده في شعره، وجدد الحروب وخلدها، لأنه كان يطمح لخلود ذاته، لذا نجد أن قصائد الرثاء التي قيلت هي إلحاحٌ على فكرة الخلود، وذلك من خلال تركيزها على مآثر الميت أو بطولاته أو أعماله، وهذا دليل على أن الإرث الأدبي في ما وصل إلينا من الشعر العربي، يعكس صورة واضحة عن الخلود وبمستوياته المختلفة، تاريخياً مكانياً، فنيا، ثقافياً، يتمثل ذلك من خلال ذكرهم أفراحهم ومآسيهم وحروبهم وحبهم للحياة، كما يدركون بأن شعرهم الذي يغنون هو أداة من أدوات الخلود ووسيلة من وسائل البقاء.

في الشعر القديم نجد استسلاماً للواقع، وعجزاً من الإنسان أمام قدوم الموت وفشله في نيل الخلود، مع يقيننا بأن الخلود يحضر بحضور الموت، ففي الشعر المعاصر يحضر الموت، وربما كان ذلك راجعا إلى الحروب التي اجتاحت المنطقة، والسيطرة والاستعمار والاستيطان اليهودي وما خلف ذلك من مآس ودمار، ومشاهدة أنواع المرض والموت التي أصبحت مادة سائغة في الأفواه والمجلات والإعلام والصحف، ووسائل الاتصال الأخرى .

من هنا انطلقت فكرة المرض والموت كعلامة استفهام بارزة؛ كالمرض الجسدي والموت الجسدي، والمرض الرمزي، والموت الرمزي، الذي يشير إلى مرض وموت منظومة القيم، وغياب العدل وطغيان الظلم، موت الحرية، الاستغلال، القمع.

لقد صارع الإنسان قديماً كل ما يحيط به من أجل الخلود والبقاء، لذا نجد أن الخلود خلودان: خلود مادي يتمثل في العمارة، والفن، والتاريخ ... الخ، وخلود معنوي، وهو المتمثل من خلال التشبث بالقيم والأخلاق، وقد استخدموا له أدوات يأتي على رأسها الشعر. من هنا كان هاجس الخلود المعنوي من خلال القيم التي حافظوا عليها، وركزوا في بنائها، واتخذوها كدلائل خلود عن طريق الشعر الذي هو وسيلتهم لهذا الخلود، من ذلك الكرم الذي يُعد إحدى بوابات الخلود والبقاء، فالمال زائل والحياة فانية، لذا فإن المرء يجود بماله ليخلد ذكره، كما تُعد الفروسية إحدى البوابات للخلود، فالتضحية في سبيل الجماعة، والموت في المعركة شرفٌ موصل للخلود، ما دام الموت نهاية للجميع، وبهذا يكون الموت في سبيل الخلود والذكر هو الخلود، كما أن تحقيق القيم وبناءها، وتوريث ذلك للأجيال، مثل الوفاء، والمروءة، والعفة، من أجل ذكرٍ حسن على مدى الدهر، هو الخلود بعينه.

الشاعر الجاهليصارع من أجل بقائه ووجوده متخذاً من الحيوان والطير وسائل تعبيرية عن تجاربه الوجودية، فحينما عبر عن مصير الطير، هو في الحقيقة يعبر عن مصيره الذي ارتآه

فهمه، فـ "في خوفه من الموت، وشنه الحرب ضد أعدائه، وفي طلبه الثابت للخلود، وفي تفاؤله وتشاؤمه، كان يستذكر الطيرويستدعي منه أحوالاً وصوراً مناسبة لكل مقام"[١]. كما أن مفردات الوجود ومظاهره، مثل (الجبل، الحجر، الشجر) في ذهن الإنسان تصل إلى مكانة عالية باعتبارها مثالاً ورمزاً خالداً لا يفنيه الزمن، كما تدل على عجزه وشعوره بالفناء، وعدم قدرته على الانفلات من قيود الموت، وبصورة أخرى، تمثل عجزه وعدم استطاعته الوصول إلى الخلود الذي يحلم به، وقد أشار الجاهليون في أشعارهم إلى كثير من رموز الخلود، يأتي في مقدمتها إشارتهم إلى لقمان بن عاد، صاحب الأسطورة الجاهلية في الخلود وأنسره السبعة، حيث لم يسلموا من الموت، فقد عجز الجاهلي في بحثه عن خلوده، فزهير بن أبي سلمى يشير إلى هلاك الملوك والأمم وبأن الخلود مستحيل، من خلال ذكره لتبع ولقمان بن عاد، وعاديا اليهودي، يقول[٢] :

ألا لا أرى على الحوادث باقيا * ولا خالداً إلا الجبال الرواسيا**

ألم تـر أن الله أهلك تبعـاً * وأهلك لقمان بن عـاد وعاديـا**

لقد تأمل الشاعر البيئة وشاهد مظاهر الخلود، كالجبال الشاخصة العظيمة الخالدة، التي لا تبليها الأيام التي تبلي وتفني الإنسان ...فأصبح الجبل معادلاً للخلود الذي يبتغيه.يقول زهير[٣] :

بدا ليَ أن الناس تفنى نفوسهم وأموالهم، ولا أرى الدهر فانيـــا

ألا، لا أرى على الحوادث باقيا ولا خالداً، إلا الجبال، الرواسيـــا

وإلا السماء، والبلادَ، وربَّنــا وأيامَنا، معدودةً، والليـاليـــا

فلا يخلد على الوجود سوى الجبال والسماء والمكان ... أما الزمن فيمضي به إلى نهايته، فالجبل - وهو المكان – يمثل الخلود، وهو معاكس للفناء، والشاعر لا يصدر عن فلسفة متكاملة حينما يتأمل مظاهر الطبيعة، بل هي نزعات وقطرات فلسفية تشرق في ذهنه لحظة .

برزت مظاهر الخلود للحيلولة دون الموت، كالجبل كما تقدم، وهناك مظاهر أخرى للخلود عمقت من إحساس الشاعر بالحزن والأسى، ومنها مظاهر الطبيعة كالنبات والحيوان، لذلك

---

[١] الرباعي، عبر القادر، **الطير في الشعر الجاهلي**، ط١، ١٩٨٨، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ص٦٥ .

[٢] ثعلب، أبي العباس، **شرح ديوان زهير بن أبي سلمى**، نسخة مصورة عن دار الكتب، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة١٩٦٤م، ص٢٨٨.

[٣] **ديوان زهير بن أبي سلمى** شرحه وقدم له: علي حسن فاعور، ط١، ١٤٠٨هـ / ١٩٨٨م، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ص١٤٠– ١٤١ .

لم يقف الشاعر العربي مكتوف الأيدي أمام الزمن والفناء، لقد بحث عن وسائل للخلود، فما وجد غير الذكر الحسن الذي يخلده في التاريخ، **يقول** عروة بن الورد[١]:

ذريني ونفسي أم حسان إنني	**بها، قبل أن لا أملك البيع مشتري**
أحاديث تبقى والفتى غير خالد	**إذا هو أمسى هامة فوق صّيــر**

ومع ذلك " فإنهم قد أحسوا بأن هذا التخليدللذكر لا يخلق خلوداً حقيقياً "[٢] .

ومع اعتقادنا بأن للعرب في جاهليتهم خطرات فلسفية، إلا أنها لا تشكل رؤية واضحة أو مذهباً فلسفياً بينا، إذ إن الخطرات الفلسفية " لا تتطلب إلا التفات الذهن إلى معنى يتعلق بأصول الكون من غير بحث منظم وتذليل وتفنيد "[٣] .

ولم يكن الجاهلي مدركاً بوجود حياة أخرى بعد الموت، فهو لم يتأمل تلك الحياة الأخرى بعد الموت، وما فيها من حساب وعقاب ...بل كان يؤمن أن هناك حياة وموتاً وفناء أو عدما .

بل أوغل الشعراء في توقهم لأن يكونوا بمنأى عن حوادث الزمن، فهذا تميم ابن مقبل **يقول**[٤]:

ما أطيب العيش لو أن الفتى حجر * تنبو الحوادث عنه وهو ملموم**

فهذا البيت يكشف رغبة الإنسان في التجرد من إحساسه ولو لزمن قليل، كي يكون بمنأى عن الحوادث التي تمر به، فيشعر بالسعادة، وهذا ما يفعله الزمن حتى دفعه لهذه الأمنية المستحيلة.

وهذا المعنى يؤكده ذو الأصبع العدواني، حينما يأتي على ذكر (لبد) الذي طلب الخلود فتغشاه الفناء، ذلك حينما تقدمت به السن، وكبر، وبدت شيخوخته، وانحنى ظهره، وقد رأى الغمز والهمز به من الآخرين، فوجه حديثه إلى تلك المرأة (زنيبة) أن تكف عن الاستهزاء به وبانحناءة ظهره، لأن ذلك هو فعل الزمن الذي لا يستطيع أحد الهروب منه، يقول[٥] :

هزئت زنيبة أن رأت ثرمي * وأن انحنـى لـتقادم ظهـري**

لا تهزئـي منـي زنيب فما * في ذاك من عجب ومن سُخُرِ**

---

[١] **ديوان عروة بن الورد**، مرجع سابق، ص ٦٦ .
[٢] يوسف، حسني عبدالجليل، **الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي**، مرجع سابق، ص ٧٧ .
[٣] أمين، احمد، **فجر الإسلام**، ط ١٠، ١٩٦٩، دار الكتاب العربي، ص ٤٩ .
[٤] حسن، عزة، ديوان **أبن مقبل**، مطبوعات مديرية إحياء التراث، دمشق، ١٩٦٢م، ص٢٧٣ .
[٥] **ديوان ذي الاصبع العدواني**، تحقيق عبدالوهاب العدواني ومحمد الدليمي، مطبعة الجمهور، الموصل (د.ت)، ص ٤٠ – ٤١ .

وبقاء نسر كلما انقرضت * أيامــه عادت إلـى نسـر**

ما طال من أمد على لبـد * رجعت محورته إلى قصـــر**

لذا فإن حكاية لقمان وأنسره في الأصل "حادثة دينية فردية، ربما هدفت أساساً إلى أن الإنسان غير مخلد، مهما كانت السبل التي يسلكها إلى حماية نفسه، لكن معاشها في عقول الناس لأعصر طويلة، أدى إلى أن يتخذ منشؤها – وهو ربط مصير الإنسان بمصير الطير – صفة الإعتقاد العام"[١] .

وهكذا نجد الشعراء قد بحثوا عن خلودهم في الحياة، وحبهم لها، وتعلقهم للبقاء فيها، كما أملوا في طول العمر باحثين عن مهرب من الموت. وقد وجدوا في الشعر الذي حملوه قيمهم بوابة لخلودهم؛ إذ يحفظ ذكرهم عبر الزمن .

من خلال هذا الفهم نجد أن الموت يقف مناقضاً للخلود، كما نجد الخلود يتضاد مع المرض والموت، فالمرض يعني العجز، ثم الموت والتلاشي. أما الموت فيعني الفناء وعدم البقاء. بينما نجد الخلود يعني التفلت من المرض ولحظات العجز ثم الهروب من الموت والمصير. ومع يقينية الإنسان بنهايته وموته فإنه يحاول الهروب والتفلت من هذا المصير، فتجارب الحياة خلقت في الشاعر اتصالا مع الطبيعة، لذلك فإن نظرته للموت هي نظرة تحكمها علاقته بالطبيعة، فمن خلال المرأة قاوم قسوة الحياة، ومن خلال سلاحه وقوته وشجاعته وفروسيته، قاوم الطبيعة في كل ما تفرضه عليه، ومثل هذه الأدوات وغيرها قاوم بها الموت، فالشاعر في جدل مع الحياة فرضتها عليه بقسوتها .

يظهر لنا من خلال ما تقدم أن الإنسان أبدى اهتمامه بخلوده منذ الأزل، وقد تمثل ذلك في طرق متعددة :

١- لقد صارع الموتوحاربه، محاولاً الانتصار عليه .

٢- أقام جدلية بين الحياة والموت، من خلال فن التحنيط الذي بلغ به أعلى المستويات .

٣- حاول امتلاك معطيات علمية تساعده في الوصول إلى ابتكار يجابه به الموت، من خلال تشييد القصور، والاهتمام بالمقابر والمسلات والنقوش .

٤- الشاعر الجاهلي الذي أعيته المعطيات العلمية حاول أن يبحث عن خلوده معنوياً، فبنى لنفسه قيماً حياتية، تحفظ له حياته وفيها يجد خلوده، كالكرم، والفروسية .

---

[١] الرباعي، عبدالقادر، **الطير في الشعر الجاهلي**، مرجع سابق، ص ١٠٨ .

٥- أصبح الخلود المعنوي أحد الروافد البديلة للخلود المادي، من خلال تفعيل منظومة القيم الإيجابية، لذا كان الشعر سبيلاً لخلودهم، كما أن القيم الأخلاقية، والبحث عن المثال، والوفاء، والمروءة، وحماية الجار والذمار، كلها تكوّنذكراً حسناً خالداُ على مدى الدهر .

٦- لعلنا نجد فيأغراض القصيدة العربية القديمة خلوداًوبحثاُ عنه؛ فالمدح مثلاً هو ترسيخ لخلود الممدوح، والفخر ترسيخ وخلود للصفات الجمعية (النحن)، والغزل مثلاً هو خلود للتواصل البشري وعن منابع الحياة .

٧- بحث الشعراء عن خلودهم في حياتهم من خلال ما أثاروه من هواجس في حب الحياة والتعلق بها والبقاء فيها، والأمل الذي يحذوهم في طول العمر، كل ذلك هو طلب للخلود وما يرتبط به .

أما الشاعر المعاصر فقد وجد في الموت طريقاً للخلود، وقد يكون الخلود للاسم وليس خلوداً للجسد، **يقول** درويش[١] :

هذا هو اسمك /

قالت امرأة،

وغابت في الممر اللولبي ...

ولعل في ولوج درويش نحو (الأبدية البيضاء) هو نوع من الخلود والتحصن، يقول[٢] :

فأنا وحيد في نواحي هذه

الأبدية البيضاء.

كما يتمثل طلب درويش للخلود من خلال جدارية في قوله[٣] :

خضراء، أرض قصيدتي خضراء

يحملها الغنائيون من زمن إلى زمن كما هي في

خصوبتها .

---

[١] **جدارية درويش**، ص٩.
[٢] المرجع نفسه، ص١٠ .
[٣] المرجع نفسه، ص٤١ .

فالأرض متجددة، وهي الأنثى المخصبة في كل حين، من خلال الولادة المستعصية على الفناء. وفي ذلك إشارة إلى أن الشاعر المعاصر في انفتاحه على أفق الموت والمرض والقلق، قد اختلف عن الجاهلي، فلم يستسلم،بل اتجه باحثاً عن الحياة،مستولداً حياته من رحم الموت.

لقد كتب درويش (جدارية) حينما أحس بإطباق المرض الشديد عليه، وقد أجرى عملية جراحية أحس من خلالها بالموت، هذه القصيدة تشكل استعداداً للموت، فلا ثبات لشيء على حاله، لأن الموت نهاية كل شيء ولا بد منه، يقول[١]:

لاشيء يبقى على حاله

للولادة وقت

وللموت وقت

وللصمت وقت

وللحرب وقت

وللصلح وقت

وللوقت وقت

ولا شيء يبقى على حاله ...

كل نهر سيشربه البحر

والبحر ليس بملآن

لا شيء يبقى على حاله

كل حي يسير إلى الموت

والموت ليس بملآن

لا شيء يبقى سوى اسمي المذهب

---

[١] المرجع السابق نفسه، ص ٨٩ ــ ٩٠ .

الحياة هي مدة زمنية يحياها الإنسان ويقضيها من عمر الزمن، يحاول بها أن يثبت ويرسخ أقدامه في الأرض،ويحس فيها بوجوده مدفوعاً بالحركة والشعور والأمل، وهي تتقاطع مع الموت الذي يشكل قوة متسلطة على هذه الآمال والأحلام التي يرغب بها الإنسان،قاطعاً عليها امتدادها، فالموت بهذا المفهوم يشكل هاجساً لكل حي، باعثاً الرعب والخوف في النفوس، وهو يشكل تهديداً لحياة الإنسان؛ والإنسان مع خوفه من النهاية يحاول بكل ما أوتي من قوة "أن لا يستسلم لليأس، بانياً آماله على أساس خلوده وبقائه، وعلى أساس أن الموت لا يستطيع – على الرغم – من إيقاف نبضات الحياة فيه، أن يقضي على قدرة الإنسان التي تستطيع أن تصمدفي وجهه، وتتحدى قبضته الرهيبة،وذلك بالفكر الخلاق الذي يبقي إبداعه حياً إلى أبد الآبدين"[١] .

للموت وجهان عند درويش : الأول متجاوز مخترق منتصر، والآخر ناكص عاجز مهزوم، يتمثل جانبه المخترق فيما يناله من الإنسان كجانبه المادي. أما جوهر الفن فيظهر الموت عاجزاً عن اختراقه؛ لأنه يقاومه "إن الموت الذي يخشاه الشاعر هو موت القصيدة لديه، بمعنى عجزه عن الإبداع، وموت قدرته على الكتابة، لأن خلود الأثر الأدبي، هو القادر على مقاومة الموت"[٢]، يقول درويش[٣] :

فمن أنا

لتزورني ؟ ألديك وقت لاختبار

قصيدتي . لا . ليس هذا الشأن

شأنك . أنت مسؤول عن الطيني في

البشري، لا عن فعله أو قوله /

هزمتك يا موت الفنون جميعها .

لقد عاد الشاعر إلى الحياة حيث توقف قلبه عن الحياة لدقيقتين خلال إجراء العملية، وقد أشار لذلك **بقوله** : "لقد أعادوني من الموت الذي استمر دقيقتين .. أعادوني من النشوة إلى الوجع، أهذا هو الموت ؟ "[٤] .

---

[١] الجابري، متقدم، **هاجس الموت في شعر صلاح عبدالصبور**، مجلة الأثر، ع ١٠، ص٢٥٧ .

[٢] الروموني، حسن، **دلالة الموت عند محمود درويش من خلال – جدارية**، **www.alababia.net** .

[٣] جدارية درويش، ص٥٤.

[٤] درويش، محمود، وسميح القاسم، **الرسائل**، ط١، ١٩٩٠م، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ص ١١٦.

فالموت في هذا المنظور هو النشوة وهو الحياة . والحياة هي الألم والوجع، ولا بد أن يتدبر ويرتب مراسم موته ويستعد، فللشاعر أمل حتى من خلال الموت بالخلود، يقول[١] :

ولا تضعوا على قبري البنفسج، فهو

زهر المحبطين يذكر الموتى بموت

الحب قبل أوانه . وضعوا على

التابوت سبع سنابل خضراء إن

وجدت، وبعض شقائق النعمان إن

وجدت .

فالشاعر يبحث عن الخلود ويسعى إليه، وخلوده يتمثل في خلود شعره، ففي لحظات موته التي عاشها لدقيقتين يرى شعراء وأدباء وكتابا خلدوا بأعمالهم داخل الذاكرة، ولم يستطع الموت أن يمحوها، يقول[٢] :

رأيت (ريني شار)

يجلس مع (هيدغر)

على بعد مترين مني،

رأيتهما يشربان النبيذ

ولا يبحثان عن الشعر ...

كان الحوار شعاعاً

وكان غد عابر ينتظر

....

رأيت المعري يطرد نقاده

من قصيدته :

---

[١] **جدارية درويش**، ص٥٠ .
[٢] المرجع نفسه، ص٣١.

لست أعمى

لأبصر ما تبصرون

يحاول درويش أن يقزم الموت، من خلال ما يرسم له من صور بشعة ومشاهد سيئة، بل قد تكون تلك المشاهد ساخرة مستهزئة بالموت لحظة المواجهة، فتظهر صورة الموت قاتمة وضعيفة وهشة حينما ينتصر الشاعر عليه، إن الموت لا يحيا حياته – كما يرى الشاعر- ولا يعيشها كالمخلوقات الأخرى، إن قوة الموت لا تنال إلا تلك القشور الجسدية الطينية، في حين يظهر عجزها عن أن تنال من روح الخلود، فالشعر والكتابة والنقوش تبقى خالدة وباقية، يقول[١]:

كأنك المنفي بين

الكائنات . ووحدك المنفي . لا تحيا

حياتك . ما حياتك غير موتي . لا

تعيش ولا تموت . وتخطف الأطفال

من عطش الحليب إلى الحليب . ولم

تكن طفلاً تهز له الحساسين السرير،

ولم يداعبك الملائكة الصغار ولا

قرون الأيل الساهي، كما فعلت لنا

نحن الضيوف على الفراشة . وحدك

المنفي، يا مسكين،

ففي هذا المقطع يكشف درويش عن عجز الموت أمام الخلود؛ فالخلود بشكليه : المادي والمعنوي أخافا الموت، وكشفا عن عجزه وضعفه وهشاشته أمام بقائهما، فعندما يمتلك الشاعر زمام فنه، فإنه "يستمد قوته الآسرة من الفن، كما يحقق لنفسه الخلود، وليس لهذا الخلود معنىإلا أن يظل الناس في كل زمان ومكان أسرى لهذا الجمال"[٢] .

---

[١] المرجع السابق نفسه، ص ٥٧ – ٥٨ .

[٢] إسماعيل، عز الدين، **التفسير النفسي للأدب**، ط٤، مكتبة غريب، الفجالة، ص٢٦ .

لقد تمثلت معاني الخلود لدى محمود درويش، (مادية ومعنوية)، بجملة من العناصر : (مقبرة الفراعنة، مسلة المصري، بلاد الرافدين، طرفة ابن العبد، المتنبي، أبي العلاء المعري، هيدغر، أيوب ...)، وهو باستحضاره لهذه المفردات والعناصر الخالدة، فإنه يشكل عنصرا فاعلا منها، كما يشكل امتدادا لها، فهو خالد بشعره ومعناه، وهو يبحث عن الأسباب ليخلد.

لقد واجه درويش موته بذاكرته التي أشهرها في وجه الموت، بكل حمولاتها المكتظة ورموزها وأحداثها، وجعلها سلاحاً من خلاله "يفضح عري الموت وجبنه، بالإشارة إلى كونه لا يستطيع أن ينال من ضحيته سوى الأعضاء الهشة، لكنه في المقابل يقوى على ابتزاز حمولته الرمزية، تلك التي ستمكنه من المكوث خالداً في ملكوت الأفكار، والتوهج الرمزي الجمالي. وهو من خلال ذلك يحتمي بأسماء أسلافه الكبار من أمثال امرىء القيس، وطرفة، والمعري والمتنبي ... وينحاز إلى صفهم الذي يسمو على كل فناء"[١].

إن احتماء درويش بالجدار "محاكاة لطقوس الأسلاف الذين أدركوا بالفطرة، وبالثقافة في ما بعد، أن الجسد – مهما عمّر- يمحوه الزمان، ولكن ما تخطه الأصابع –حزناً وفرحاً – على الجدران يحظى بالخلود"[٢]. من هنا سماها الشاعر جدارية، ترفع على الجدران لتكون ظاهرة للأعين بشكل واضح، أي كأنها منتخبة من قبل الشاعر، لتكون دالة على هويته الشعرية .

هذه الجدارية التي تشير إشارة واضحة إلى الخلود الفني، تنزع في أحد جوانبها لتشير إلى الرسم، أو الكتابة على الجدران كما كان يفعل الإنسان القديم داخل كهفه ومعبده، إذ كان يلقي خلاصة تجربته أو رمزه على جدرانها؛ لتكون شاهداً خالداً له، يحمل استمراريته كما تحمل شاهدة القبر اسم صاحبها، وهي بمعنى آخر تكون بمعنى المعلقة، التي تعلقت بالقلوب أولاً، ثم على الجدران ثانياً.

نصل إلى القول بأن دليل الخلود في رؤية درويش ونظره، يكون من خلال ما نقشته أيدي وعقول الأسلاف على جدرانهم وشواهدهم الحضارية، بل إن تلك الخطوط والنقوش دليل قاطع على انهزامية الموت وانخذاله؛ إذ إن ضعف الموت يتماثل للشاعر من خلال هذا المنجز الحضاري الخالد المتمثل بتلك النقوش وتلك الكتابات، ومن ذاك الغناء، فالشاعر بهذه المنجزات وبما يضيف إليها من شعر، فإنه يواجه الموت "ولعل الشعر هو أهم الاستراتيجيات الحربية تنكيلاً بالموت"[٣] ومرد ذلك أن الشعر يمتاز بقدرته على هضم وامتصاص كل ما سبق من تجارب ثم إنتاجها بخطاب واع .

---

[١] المساوي، عبدالسلام، **جماليات الموت في شعر محمود درويش**، ط١، ٢٠٠٩م، دار الساقي، بيروت- لبنان،ص٤٩ .

[٢] المرجع نفسه، ص ٤٩ - ٥٠ .

[٣] المرجع نفسه، ص٥٣ .

لقد قام الأقدمون بنقش كتاباتهم على الجدران والحجارة وعلى القبور وعلى الفخار والخشب، فالقصيدة هي نقش الروح، بل تمثل رحلتها المتجاوزة لكل حد، فالشعر متجاوز للأمكنة والأزمنة؛ لأنه يمثل نبض الإنسان، وكينونة الوجود، وصوت الضمير الجمعي، وهو يحمل الوجدان والعقل، وهو وسيلة الإحساس وأداة الشعور الإنساني.

إن القصيدة تتجاوز بعدها الماضي، وتخترق الحاضر نحو المستقبل، حاملة غنائيات من أنشدوها وعمروها، فحملت أوجاع المرض وتأوهاته، وتعلقت بأسرار الدواء والطب، وتفاعلات الأطباء وأناشيد الكهنة، بمعنى أنها الخلود الذي استعصى على الموت.

لقد استدعى درويش جملاً تنتمي إلى الأسطورة، حاول من خلالها أن يمنح النص آفاقاً جديدة، ويفتحه على معان متعددة، فهو حين يتحدث عن قصيدته المخترقة للأزمنة يقول[١] :

ولي منها :تأملُ نرجس في ماء صورته

فقد استدعت هذه الجملة الأسطورة، وقدمت صورة جديدة (لماء صورته) من حيث البناء اللغوي، وهي تظهر اعتداد الشاعر المقاوم للموت بنفسه وبشعره أمام سطوة الموت، "يتأمل الشاعر فيه ذاته من خلال قصيدته الخضراء العالية . وبناء على الأسطورة سيلقى الشاعر حتفه نتيجة هذا التأمل والإعجاب. إذ إن الموت يحيط بهذا النص من كل جانب، لكن استلهام الأسطورة يقدم له الخلود، كما خلّدت زهرة النرجس صاحبها"[٢].

إذا كانت الجدارية في مفهومها العام رمزا للخلود ضد الامحاء، ومقاومة للموت، فلا شك أن في القصيدة جملاً وتراكيب تحمل ثيمة العنوان ودلالاته الواسعة، على شكل إشارات بسيطة ودالة تسهم في تعميقه والدلالة عليه (سائرون على خطى جلجامش الخضراء من زمن إلى زمن)[٣].

فالشاعر في جملته هذه التي يسير فيها مصراً على حياته وتجدده ومواجهته الموت، فإن عمق معناه يتبدى في (جلجامش) صاحب الأسطورة، الذي بحث عن خلوده، وهنا تلتقي خطا درويش بخطى جلجامش، في طريق واحدة ليواجها الموت .

يتجلى بحث الشاعر عن خلوده من خلال أسطورة الفينيق الطائر؛ تلك التي استدعاها الشاعر دالاً بها على أمله، معمقاً بها إصراره على حياته ووجوده وخلوده وتجدده، من خلال ما

---

[١] **جدارية درويش**، ص٤١ .
[٢] محمود صالح، عالية، **اللغة والتشكيل في جدارية درويش**، مرجع سابق، ص٣٤٥ .
[٣] **جدارية درويش**، ص٨٠ .

تستدعيه هذه الأسطورة وما تحمله من دلالة على التجدد والانبعاث؛ فطائر الفينيق الذي يحترق كل ليلة،لا يلبث حتى يعود طائراً منبعثاً من رماده مرة أخرى، فيستل من فنائه وعدمه وجوداً جديداً . فالشاعر كما طائر الفينيق، سيستل حياته من العدم، فلديه القدرة بأن يبعث حياته من عدمها، وهو في استدعائه هذا يلح على الخلود، من خلال الحوار القائم بين الموت والحياة، لذا نجد أنه انتصر على الموت من خلال خلوده، وتجدده وبعثه، يقول:(١) :

سأصير يوماً طائراً، وأسل من عدمي

وجودي . كلما احترق الجناحان

اقتربت من الحقيقة، وانبعثت من

الرماد

لقد حاولت الذات الشاعرة مقاومة العدم والتغلب عليه، لأنه يشكل تهديداً لوجودهاالجسدي، من خلال البحث عن خلودها الفني / إبداعها الشعري. من هنا جاءت الجدارية كنشيد تحتمي به الذات في مواجهة مصيرها، فجاءت مكتظة ببلاغة الحياة، فالشعر الحقيقي لا يعتريه الموت، والجدارية بهذا المفهوم تمثل نقشاً وحفراً لمقاومة الغياب، وتشكل سدا منيعاً تلوذ به الذات وتواجه به الموت بجماليات تعانق الخلود .

لقد بحث محمود درويش عن خلوده من خلال إبداعه الشعري، والتمس ذلك عن طريق النبرة الهادئة حيناً، المستجدية المتوسلة حيناً آخر، المتحولة إلى قوة وهجوم كاسح، يقوم على السخرية أحياناً أخرى؛ فهو حين يرسم صورة ساخرة من الموت(٢) :

أيها الموت التبسْ وأجلسْ

على بلّور أيامي، كأنك واحد من

أصدقائي الدائمين، كأنك المنفي بين

الكائنات. ما حياتك غير موتي . لا

تعيش ولا تموت . وتخطف الأطفال

(١) المرجع السابق نفسه، ص ١٢ – ١٣ .
(٢) المرجع نفسه، ص ٥٧ – ٥٩ .

من عطش الحليب إلى الحليب . ولم

تكن طفلاً تهزّ له الحساسين السرير

ولم يداعبْك الملائكة الصغار ولا

قرونُ الأيِّل الساهي، كما فعلتْ لنا

نحن الضيوف على الفراشة. وحدك

المنفيُّ، يا مسكين، لا امرأة تضمك

بين نهديها، ولا امرأة تقاسمُك

الحنينَ إلى اقتصاد الليل باللفظ الإباحيّ

المرادف لاختلاط الأرض فينا بالسماء

ولم تلد ولداً يجيئك ضارعاً : أبتي،

أحبك . وحدك المنفيُّ، يا ملك

الملوك، ولا مديح لصولجانك، لا

صقور على حصانك . لا لآلئ حول

تاجك . أيها العاريمن الرايات

والبوق المقدس ! كيف تمشي هكذا

من دون حراس وجوقة منشدين،

كمشية اللص الجبان .

فالصورة الإنسانية التي يرسمها درويش للموت، تظهر الضعف والهزيمة، وتستدر العطف والشفقة من جانب، ومن جانب آخر تثير الاستهزاء والنبذ، فالذات تتألق وتسمو، بينما الموتينخذل أمام بهاء الحياة. والشاعر إذ يبرز نقاط ضعف الموت أمام اندفاع الحياة، وعطائها، فإن الذات تلتصق بالحياة، وتنتصر على الموت، الذي يفتقد لأدنى عاطفة، وإذا كانت قدرة الموت تتمثل في هزيمة الجسد الطيني، فهي من جانب عاجزة عن أن تنال من الذات الشاعرة شيئاً،

لأنهذه الذات دخلت في خلودها الأبدي من خلال انجازها الفني، لذا تداخل الشاعر في بناء جداريتهالفني مع البناء الفني والحضاري للأمم، فهو مشارك للفنون التي اخترقت أسطورة الموت الكاذبة بالفناء، وامتدت خالدة من زمن إلى زمن.

لعل جدارية درويش جاءت نقشاً –كما أسلفنا سابقاً – يواجه به الشاعر الموت، ولعلها أداة فعالة في منحه الخلود ونكوص الموت أمام ذلك . فالشاعر يرفع (معلقته الأخيرة)[١] في وجه الموت؛ لأن الموت ليس لديه القدرة على إفناء الفن، مما سيجعل الشاعر خالداً في الفكر والوجدان، وهو يسعى للإفلات من حبائل الموت وأشراكه وكمائنه، التي يمدها للإنسان ليوقع به، فالشعر يكفل للشاعر الانتصار على الموت، كما انتصرت تلك الأغاني والمسلات والمقابر، فهو خالد بفنه . إن خلود الشاعر مرهون بخلود لغته[٢] :

خضراءُ، أرضُ قصيدتي خضراءُ، عالية ...

علىمَهَل أُدوِّنُها على مَهَل، على

وزن النوارس في كتاب الماء. أكتبها

وأُورثُها لمنْ يتساءلون : لمن نُغنّي

حيث تنتشرُ الملوحةُ في الندى ؟ ...

خضراء، أكتبها على نَثْرِ السنابل في

كتاب الحقل، قوَّسَها امتلاءٌ شاحبٌ

فيها وفيَّ .

فالفن والنقوش والكتابات على الجدران تبقى خالدة، ولا يستطيع الزمن إزالتها من الذاكرة، والشاعر بإبداعه وشعره، يحقق خلوده، ويؤكد كينونته .

أما السياب فتكاد رؤية الموت تشكل عالمه، وتسيطر على ذاته، فالخلود في نظره يتمثل في الموت، أما الحياة فلا بد أنها منقضية، وهذا ما عبر عنه، يقول في قصيدته (نداء الموت)[٣]:

ولا شيء إلا إلى الموت يدعو ويصرخ، فيما يزول،

---

[١] المرجع السابق نفسه، ص ٣٦ .
[٢] المرجع نفسه، ص ٦٨ .
[٣] **ديوان السياب**، ص ٢٣٧ .

خريف، شتاء، أصيل، أفول.

وباق هو الليل بعد انطفاء البروق

وباق هو الموت، أبقى وأخلد من كل ما في الحياة.

يرى السياب أن الموت هو الأمر الحتمي، وهو المصير المنتظر، لذا نراه في قصائده يتمناه ويستسلم إليه، ويرى فيه خلاصاً وراحة من شقاء الحياة، "وتقوم البنية اللغوية بدورها في كشف العلاقة المتبادلة مع الموت، حيث تحول السياب من موقع المنادي بوصفه واقعاً عليه السلب والتدمير، إلى فاعل / مناد للموت"[(١)] يقول[(٢)] :

وباق هو الموت، أبقى وأخلد من كل ما في الحياة.

فيا قبرها أفتح ذراعيك ...

إني لآت بلا ضجة، دون آه !

إذا كان المرض لا يرى بالعين، بل هو خلل يصيب الأعضاء أو الفكر أو الباطن، فكيف سأرسم ذلك الإحساس الأليم وتلك المشاعر المعبرة عن الأوجاع وتداعياتها، وزيادتها ونقصها إذا لم أمتلك تلك المفردات، من هذا الاتجاه تكون اللغة مركزاً للحماية ضد الامحاء وعبوراً نحو الخلود.

ولو القينا نظرة على المكان الذي أطره الشاعر المعاصر في قصيدة المرض، لوجدنا أن تشكيلات النسق المكانية تعتمد "على الجدل الداخلي بما يشتمل عليه من مكونات خاصة، وطاقات إبداعية، تتفاعل مع فكرة المكان الداخلي، أو التصور الذهني للمكان من ناحية،والخارج متمثلاً في أبعاد موضوعية واجتماعية مستمدة من الواقع المعيش من ناحية ثانية"[(٣)]. فثمة علاقة قائمة ومتصلة بين المكان وتجربة الشاعر .

إن علاقة الشاعر بدر شاكر السياب بجيكور / المكان، ترتبط بطفولته الأولى، وفي احتوائها جثمان أمه، فهي حلم الشاعر، ومورده، ومركز نقائه أمام قسوة المدينة وخداعها . لذا فإن جيكور تشكل عالم الشاعر، لأنها مهد الصبا، ومبعث الحنين الطفولي الذي يزوده بالرؤى، تلك التي نمت في نفس الشاعر وترعرعت، حتى أصبحت محركاً ودافعاً ورافداً لتجربتهالشعرية،

---

(١) هلال، عبدالناصر، **تراجيديا الموت في الشعر العربي المعاصر**، مرجع سابق، ص٧٤.
(٢) **ديوان السياب**، ص٢٣٧ .
(٣) عثمان، اعتدال، المكان **(قراءة أولى)، الأقلام**، ع٢، شباط، ١٩٨٦، ص٩٧ .

والأهم من ذلك أن معاناته لا يمكن أن تزول إلا حين يرتد إليها، وكأنما ذات الشاعر ترى أن قربه من جيكور هو الشفاء الذي يتصدى لأمراضه ومعاناته،من هنا انطلق متوجهاً إليها، وكأنما الحياة تنبثقوتتشكل كلما فتح آفاق الذاكرة صوب جيكور التي تبرز على شكل (يوتوبيا)، فيصل درجة الشفاء، وتحصنه ضد المرض وما بعده.وكأنما أصبحت جيكور فعلاً مندغماً بالذات، أو جزءاً منها، يحرك المشاعر. فجيكور (الرمز) تصبح رؤية يكشف الشاعر بها عالمه، وواقعه، فيتداخل الشاعر وجيكور معاً . وهي بهذا المفهوم تصبح مركز الحصانة التي يلجأ إليه،باحثاً عن أمانه من الأعطاب، وكأنما تمثل في وجه من الوجوهخلوداً للشاعر، **يقول**[١]:

مريضاً كنت تثقل كاهلي والظهر أحجارُ،

أحن لريف جيكور

واحلم بالعراق : وراء باب سدت الظلماء

باباً منه والبحر المزمجر قام كالسور

على دربي .

تقبع ذات الشاعر في هذا المقطع الشعري بين المرض والغربة من جانب، وشدة الشوق والحنين من جانب آخر، لذا استثمرت الذات الشاعرة الحنين لـ(جيكور)، كمحاولة للتخلص من قسوة الغربة والمرض، ومن كابوس الموت المقلق.

ولا يلبث أن يلجأ هذا الابن في قصيدة (العودة لجيكور) ليقف بين يدي أمه / جيكور حيث اشتد عليه الألم واحتواه من جهاته كلها، ويطرح أسئلة تطفح بالأنين والضياع[٢]:

جيكور، جيكور : أين الخبز والماء ؟

الليل وافى وقد نام الأدلاء

والركب سهرانمن جوع ومن عطش

والريح صرٌّ، ولكل الأفق أصداء .

....

---

[١] **ديوان السياب**، ص٢٦٩ .
[٢] المرجع نفسه، ص ٤٢٢ .

جيكور مدي لنا باباً فندخله

أو سامرينا بنجم فيه أضواء !

ومع أن الحنين والشوق هما الباعث في هذا المقطع، إلا أن جيكور تمثل للسياب حياة أخرى، غير التي يعيشها، فهي تمثل مصحة ومشفى، فحينما تشتد عليه الخطوب والأمراض، يدلج إليها بذاكرته، ففيها العلاج والدواء، فهي من هذا المنظور تمثل أقصى ما يتمناه الإنسان من حيث إعادة الصحة، وعودة الحياة، وتقديم الطعام، وهذا هو الخلود الذييرجوه الشاعر، فالمرض الذي دهم الشاعر يظهر من خلال تحريكه لخيالات الشاعر، وبعثها في آفاق واسعة من الحلم، تتجلى بكشف تلك العوالم وتسعد بها؛ فعندما تشتد الأوجاع والآلام وتنتكس القوى العضوية، يظهر الشعر بأحلامه ورؤاه؛ ليشكل حلقة دفاع وحماية لهذا الجسد، وكأنما الشعر شعائر طقوسية يلوذ بها الشاعر كلما دهمه المرض واشتد عليه، وكأنما يخط بشعره خلوده، وبهذا تكون تجربة المرض، هي نزوع نحو ولادة جديدة وانعتاق من خراب الداخل، يحافظ بها الشاعر على توازنه النفسي والروحي،وهي برهان على أن الشاعر ما زال عامراً بالحياة، يستوعب ما حوله، ويندغم به، فهو يقاوم العدم ويقاوم كل محاولات التغييب .

وقد يلجا الشاعر باحثا عن خلود الروح أمام عدمية الجسد، والسخرية من الموت، من خلال ما يثيره التساؤل والاستفهام الذي يطرحه في نصه الشعري فأمل دنقل في قصيدة (ديسمبر) يقول[١] :

يا أيها الرخ : كم جثة حملتها مخالبك الأبدية خلف الجبل ؟ ؟

ما الذي نحن نعطيك – يا أيها الرخ – منذ الأزل ؟

ما الذي نحن نعطيك ؟

لا شيء إلا توابيت، لاشيء،

إلا المبادلة الخائبة .

---

[١] **ديوان أمل دنقل**، ص٤٥٢ – ٤٥٣ .

يقوم الاستفهام في المقطع السابق بتحقيق دلالات السخرية والتهكم من الرخ، ذلك الطائر الأسطوري الذي يرمز إلى الموت، " إذ يحاول الشاعر فيها أن يقنع نفسه بخلود الروح أمام فناء الجسد"[١] .

إن السخرية من الرخ / الموت، تتأتى عبر تساؤل الشاعر المتكرر عما يعطيه الإنسان للموت، إذ يتكشف له أن الموت قد تخصص بحمل الأجساد المتعفنة، بينما (الروح) فإنه لا يستطيع الحصول عليها، فهيتشكل خلوداً لا يستطيع الموت الاقتراب منه، "فالاستفهام يكرس حقيقة يؤمن بها الشاعر، تتمثل في بقاء إرادة الحياة أمام إرادة الموت ... إنها محاولة من الشاعر للتشبث بالحياة، ومقاومة شبح الموت، عندما أطبقت عليه أنياب المرض، وأزفت منه لحظة الرحيل إلى العالم الآخر، فهو يطرح السؤال، ويجيب عنه بما يمنحه الأمل والقوة؛ لمواجهة هذا الوحش الكاسر الذي أنشب أظفاره في جسده"[٢] .

إن امتلاك درويش لذائقة خاصة، وسعة ثقافته، جعلتاه ينفذ إلى تعابير مختلفة عن سبل سابقيه، كما أن مفاهيم الموت المتعددة في الظرف المعاصر،تشكل ملمحاً واضحاً لدخول الشاعر في تجربة لغوية جديدة، تمكنه من خوض صراعٍ مع الموت وأوجهه المتعددة. إن بحثه عن خلوده جعله يستدعي أسطورة الفينيق في جداريته؛ فهي تمثل رؤية متكاملة حول الموت والانبعاث، وتفتح باباً واسعاً للتحول والبعث والولادة، متوسلة برمزيتها، كما أن الجدارية بمجموعها تجسد صراعاً بين الموت والحياة، إذ يقف الشاعر فيها متحدياً ومواجهاً، ويأتي الموت فيها دلالة على أشياء كثيرة يعاني الشاعر موتها، موت اللغة والهوية .

لعل كثيراً من الشعراء ارتبط إبداعهم بمعاناتهم، واقترن بآلامهم وأوجاعهم وأمراضهم، مما أكسب هذا الإبداع المتدفق عن هذه التجارب المرضية قيماً فنية عالية، فجاء أدبهم صادقاً يعكس صدق التجربة التي مر بها الشاعر وعاناها في خوضه الجسدي أو النفسي لتجربة المرض، فجاء أدبه مليئاً ومفعماً بالحسرة والألم والوجع والأدوية، ورسم لنا صورة أيامه خلال تلك اللحظات القاسية الحارقة، وهو في كل ذلك يكتب خلوده، فنراه يعبر عن الإنسان ضمن دائرة الزمن، وعن موقفه الوجودي من هذا المرض ومن الحياة والموت.

فالأمراض والآلام تعد من أهم العوامل في إثارة الدواخل لدى الأدباء، فالمعاناة تخلق إبداعاً طافحاً بالآلام والأوجاع،كل ذلك يشير إلى أن الإبداع الراقي الذي يكتب له الخلود غالباً ما

---

[١] أبو مراد، فتحي (محمد رفيق)، **شعر أمل دنقل: دراسة أسلوبية**، عالم الكتب الحديث، أربد - الأردن، ١٤٢٢هـ / ٢٠٠٣م، ص١١٤.
[٢] المرجع نفسه، ص١١٤ .

يكون مرتبطاً بمعاناة حقيقية، كالمرض أو الموت، وفي الوقت نفسه يكون مؤثراً في المتلقي روحاً وشعورياً ومشاركة في التجربة.

إن مواقف الشعراء المعاصرين من الخلود، كما كشفت عنه تجاربهم مع المرضتظهر اهتمامهم بخلودهم، وذلك من خلال ما يلي :

١- إن الشاعر المعاصر مؤمن بأهمية شعره، وقدرته على إصلاح العالم وإعادة بنائه في آن، هذا اليقين الإيماني هو الدافع للكتابة عند الشاعر؛ ليقينه القطعي بأن الكتابة انتصار على المرضو الموت على حد سواء، وفي الانتصار دحر للموت وخلود للذات .

٢- وجد الشاعر في تجربة المرض أن المسافات بين الأزمنة تتحطم وتتداخل، فيغدو الحاضر ماضياً، والماضي مستقبلاً، والمرض الذي يعتريه هو صراع وجودي، لا يقوم على الحرب بين الجسم والمرض، بل هو صراع بين الجسد الفاني والروح الباقية، وفي هذا يقين على طلب الشاعر لخلوده .

٣- بما أن للشاعر لغة جسدية، في وقت الصحة، تعبر عن الحياة والقوة والثورة، وتتوازى مع جسده ومع الحياة ومع الخارج، فإن له لغة روحية تنبثق متجلية عندما تطبق عليه الأمراض وتشتد، وحينما يشرف على نهايته، تتجلى من خلال الغوص إلى أعماق الذات، كمركز تتحصن فيه ضد ما يقلقها، متشبثة بذاكرتها التي تختزن الأفكار، وتستقرئ الأحداث، وتكشف الأحاسيس، وتظهرها على شكل مشاهد، تلتقي فيها الأحداث والمواقف والذكريات والشخوص، ويتلاقى فيه الحاضر مع الماضي، وتمتزج فيها الأوجاع والآلام، وبهذا تكون تجربة المرض لوحات إبداعية مضمخة بالمعاناة، تطرح قضية إنسانية، وتجربة كونية شاهدة على خلود متولد من حناية الصراع بين الأمل والألم، إذ جعل الشاعر منرحلة مرضه خلوداً له.

٤- وجد الشاعر المعاصر أن خلوده في قبوله فكرة الموت، لأن التصالح مع فكرة الموت تعني ولادة للحياة، وفي هذا لا يكون الموت نهاية،بل يكون مغذياً وبعثاً نحو حياة جديدة، وهو يحمل معنى الخلود الذي يبحث عنه الشاعر .

٥- في تجربة المرض عبر الشاعر عن قضايا إنسانية وجوهرية، متخذاً من قضاياه الفردية الخاصة منطلقاً، وبما أن المرض (قضية) فردية، فهي قضية كل إنسان، وبالتالي هي قضية إنسانية كونية، عمل الشاعر على تخليدها .

٦- في تجربة المرض يتجلى اهتمام الشاعر بخلوده، من خلال استلهامه للتراث، من خلال تذويب الزمن، فيعيش الشاعر في الأساطير القديمة التي بحثت عن الخلود ممزوجة بزمنه الحاضر،

ليكون جزءاً منها وامتداداً لها، كما استطاع أن يعيد الحياة لكثير من الشخصيات القديمة لتعيش داخل قصائده،وفي ذلك نفي للموت وطلباً للخلود .

٧- بحث الشاعرعن حريته من خلال بحثه عن أطياف الحياة ومفرداتها، ومن خلال بحثه عن المكان والالتصاق به، في محاولة يوصل بها رسالته إلى المتلقي مفادها قدسية المكان وهيبته، وجمالية الانتماء إليه، كل ذلك مدعاة للخلود، إذ نرى أن المكان هو الأبدي وهو الحضور التام والخلود .

٨- إن تجربة المرض تكاد تتمحور حول تخليد الذات، وحول التعلق بالحياة، ومصارعة الفناء بكل الوسائل المتاحة، في إطار وعي الشاعر الفردي،نجد تركيزاً مباشراً على مجموعة من المعاني والمفاصل التي تستقطب الخلود، كالأسطورة، والرمز، والتراث، والمقاومة، والسخرية من الموت وأنسنة الموت، ورؤية الموت على أنه انبعاث وإشراق، كل ذلك مؤشر للخلود .

٩- بحث الشاعر عن أسباب خلوده حينما تصدى لفنائه، عن طريق أبعاده الفنية، من خلال التوظيف الفعّال والدال لتلك التعابير بوسائل فنية متقنة كالسرد والإيحاء، وهنا تظهر النظرة الشمولية في تجربةالشاعر المعاصر الشعرية، حيث تتلاقح البنى الفكرية مع المعطيات الفنية .

الموقف من الآخرين :

ورد في لسان العرب أن "الآخر بمعنى غير، كقولهم : رجل آخر وثوب آخر، وأصله أفعل من التأخر، فلمااجتمعت همزتان في حرف واحد استثقلتا فأبدلت الثانية ألفاً لسكونها، وانفتاح الأولى قبلها "[١]، وجاء في مفردات غريب القرآن أن "مدلول الآخر في اللغة خاص بجنس ما تقدمه، فلو قلت : جاءني رجل وآخر معه، أي : وغيره معه"[٢].

ويتفق الزبيدي مع ما جاء في لسان العرب من أن "الآخر بمعنى غير، ... ثم صار بمعنى المغاير"[٣]، وهكذا فالمعجمات العربية تتفق وتجمع على أن معنى الآخر في اللغة جاء بمعنى (الغير)، يستوي في ذلك الإنسان أو أي شيء آخر .

وقد ورد لفظ (الآخر) في القرآن الكريم في مواضع كثيرة، منها ما جاء في صيغة المذكر (الآخر)معرفاً، **قوله** تعالى : (وقال الآخر إني أراني أحمل فوق رأسي خبزا)[٤]، ومنها ما جاء في صيغة المذكر (آخر) منكراً، كما ورد في صيغة المثنى (آخران) وورد في صيغة المؤنث (أخرى) **قال** تعالى : (ولي فيها مآرب أخرى)[٥]، وورد لفظ الآخر في صيغة الجمع (أُخر)، و(آخرون) و(آخرين)، فالآخر كما ورد في الآيات القرآنية الكريمة السابقة، وفي السياقات القرآنية الأخرى، قد يكون ذاتاً دالة على الإنسان، وقد يكون دالا ً على أشياء العالم الطبيعي من كائنات وظواهر. فالآخر بما اشتمل عليه من خصائص، هو المختلف عن الذات، فلا يتحقق الآخر إلا بوجود الذات، مما يدل على أن ثمة علاقة قائمة ومتصلة ومتداخلة بين الذات والآخر " فللآخر حضور دائم عند الذات في جميع مراحل الحياةويرى علماء النفس أن حضور الآخر ليس شيئاً عارضاً. إلا أن الآخر في الوقت نفسه ليس شيئاً ثابتاً باستمرار، بل تتغير خصائصه بتغير الظروف والمواقع، فكما يكون الآخر فرداً يكون في أحيان أخرى جماعة. وكما يكون الآخر معروفاًللذات أو قريباً منها، فإنه يكون في أحيان أخرى في أماكن بعيدة، أو في أزمنة مختلفة"[٦]. وفي هذا إشارة بالغة الأهمية إذ لا يجوز نفي الآخر؛ لأن نفيه هو نفي للذات، ولأن الآخر متمم ومكمل للذات .

---

[١] **ابن منظور**، لسان العرب، صححه أمين محمد عبدالوهاب ومحمد الصادق، ط٣، ج١، مرجع سابق، مادة : (أخر) .
[٢] الأصفهاني، الراغب، (ت ٥٠٢ هـ)، **مفردات غريب القرآن**، تحقيق نديم مرعشلي، مطبعة التقدم العربي، القاهرة، ١٩٧٢، ص٩٦.
[٣] الزبيدي، (ت ١٢٠٥ هـ)، **تاج العروس**، تحقيق مجموعة من الأساتذة، ج١٠، مطبعة الوحدة، سوريا، (د.ت)، ص٣٣ .
[٤] سورة يوسف، أية ٣٦ .
[٥] سورة طه، أية ١٨ .
[٦] **صورة الآخر العربي ناظراً ومنظوراً إليه**، تحرير الطاهر لبيب، ط١، ١٩٩٩، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ص٤١٩.

إن مصطلح (الآخر) مصطلح واسع الدلالة وملتبس من جهة أخرى، إذ نجد له معاني كثيرة ومتعددة، فقد يدل على كل من خرج عن دائرة الأنا؛ أي كل من هو غيري، وكل من هو غيري (أنا)، هو (آخر) بمعنى من المعاني، فهناك الآخر العرقي، وهناك الآخر الفكري، وهناك الآخر الديني، وهناك الآخر القومي، وهناك آخر جنسي، وآخر أيدلوجي، وهناك آخر ينشق عن الذات ويشبهها .

وعند تحديد هذا (الآخر) الذي نريد، كما يرى عبدالله رضوان، فإننا نقصد بذلك أشكال تمثلات (الآخر) كما وردت في أشعار تجربة المرض لدى الشاعر المعاصر، إذ نجد صيغاً وتمثلات للآخر ضمن الآتي :

أولاً : (الآخر) السلطة /القامع والدموي وقائعياً وتاريخياً وأسطورياً، وذلك وفق الأشكال الآتية، الآخر المتسلط، والآخر القاتل، والآخر الأمل[١].

ثانياً : (الآخر) المرض / (الموت).

ثالثاً : (الآخر) المرأة، وقد اتخذت المرأة في شعرهم مجموعة من التمثلات؛ كالمرأة الحبيبة، والمرأة الوطن، والمرأة وتعدد الدلالة، والمرأة القاتلة، والمرأة الممرضة .

ومن خلال تتبعنا لأشعار تجربة المرض لدى الشاعر المعاصر، وجدنا صورة الآخر تتمثل وفق الآتي :

أ. **الآخر السلطة** . فالسلطة تنطلق من الأسرة، حيث سلطة الأب، ثم سلطة المجتمع، ثم سلطة العمل، ثم سلطة المال وسلطة القوانين وسلطة الدولة، وقد ظهرت في الشعر المعاصر كل هذه الأنواع، حيث أخذ الشعراء (درويش، السياب، دنقل)قدراً وافياً من فتك السلطة بهم، مطاردة ومتابعة وطلباً، ربما كان بسبب مواقفهم أو آرائهم، من هنا جاء شعرهم شاهداً على سلطة الآخر الظالم وقسوته وعذاباته. فالقوة تمثلها السلطة، وهنا يغيب التساوي والتكافؤ بين قوة الذات وقوة الآخر / السلطة؛ لأن السلطة تشكل خوفاً، والخوف هو ذاك الشعور الذي ينتاب ذات الإنسان في مواجهة أشياء تشكل تهديداً لسلامته، ولعل أشكال السلطة / الآخر تتمثل بالآتي :

١- **الآخر / المرض**: يشكل المرض سلطة قاهرة لدى شعراء تجربة المرض المعاصرين، لذا جاءت صورة الشاعر أمام هذه السلطة منسحبة أحياناً، ومستسلمة أحياناً أخرى، من شدة عذابات المرض، أو يأساً من الشفاء، فيعجز عن المجابهة قبالة قوة المرض التدميرية، التي تسعى لإذلال

---

[١] **أنظر** : رضوان، عبدالله، كتاب الآخر في شعر محمود درويش – دراسة سوسيولوجية .

الذات. لذا جاءت أشعار هذه التجربة تحمل صوراً للمريض المعذب؛ فالمرض معِّنب، ينكل بالمريض مما يشي بإظهار صورة الضعف أمام هذه السلطة، والشاعر بدوره مستوعب لما حل به، لذا سما بهذه التجربة من واقعها إلى مستوى فني عميق، كما نرى في قول السياب(١) :

وكنت أصيح من أرقي

ومن مرضي : "أريد الماء !"

وتخنق صوتي الظمآن وهوهة الدجى والماء .

لقد أيقن السياب أن لا شفاء من مرضه، وأن الموت سينهيه في أية لحظة، فبدأ يواجه هذا الموت بتفجعات المحتضر، وراح يرسل تفجعات تلو تفجعات،باكياً نفسه معبراً عن احتضاره، فهذا الآخر المتسلط / المرض، يحيط به من كل جانب، ويربط ساقيه بالشلل، ويثبط جميع أجزاء جسده، ولا سبيل أمام هذا الهول إلا أن يستسلم بفجائعية عميقة(٢) :

" مولاي مشلول !" فتحدجني * عين الملاك : "وأي ملهوف**

لا يشتكي لله محنتـــه ؟ * ارجع لبيتك دون إبطــاء"**

إن صدق التجربة ينبعث من بوحها الموجع، إذ عرت هذه التجربة عن فتك سلطة الآخر/ المرض، بشكل يثير الرهبة والخوف؛ هذا الخوف المسيطر يتمثل من خلال صورة الآخر المتسلط، الذي خدش إنسانية الشاعر، وحوله من حالة اتزان إلى حالة تأرجح ودوران وعدم استقرار، إذ بدا إنكسار الذات الذي جسده الشاعر بأسلوب فني مشهدي يجعلنا نشاهد ونعيش تفاصيل هذا الألم، وفي الوقت نفسه جعلنا نكشف عن تلك الآلام والأوجاع المترسبة في أعماق ذات الشاعر .

وهكذا يُعد المرض الباعث الرئيس لتجليات هذه التجربة، ولعل "الجدلية القائمة بين الذات/ المريض، والآخر / المرض هي جدلية بين طرفين : أحدهما يقف موقف ضعف، والآخر موقف قوة"(٣). وهنا نلمس ما بين الذات والآخر من مد وجزر، بين استعطاف وانطلاق، فإذا كانت الذات تشد المريض نحو الحياة والتوازن، فإن الآخر / المرض، يتسلط من خلال سلطته

(١) **ديوان السياب**، ص ٦٢٥ .
(٢) المرجع نفسه، ص٧١٣ .
(٣) البطاط، رائد حميد مجيد، **جدلية الذات الآخرفي شعر سجون العصرين الأموي والعباسي (دراسة نفسية)**، أطروحة دكتوراه، جامعة البصرة، كلية الآداب، قسم اللغة الأدبية، إشراف **أ.د** : مزهر السوداني، ١٤٣٢هـ / ٢٠١١م، ص٤١.

القوية، فالمرض يدفع المريض إلى الخضوع والتذلل لسلطة الألم والمرض، مما ينشئ في نفس الشاعر خوفاً وقلقاً واضطراباً .

إن كل ما في الأمر أن الشاعر يمارس ضغطاً على ذاته، بدافع من الرغبة في البقاء، والحفاظ على الحياة أو الخلاص من شدة المرض لذا نلمس فيه صوتاً خاضعاً ذليلاً مغلوباً، يعترف بخوفه وضعفه، إذ إن دلالة الألفاظ التي تطفح بها القصيدة، هي في الحقيقة إشارة إلى السيطرة التي يطوق بها الآخر الذات، وقد تمازجت مع خوفه من بطش الآخر / المرض، وهنا يكون الآخر في نظر الذات هو (آخر سلبي). حيثُ ينكل بالذات ويفتك بها. فالسياب مثلاً في قصيدته (يا غربة الروح) **يقول**[١]:

يا غربة الروح في دنيا من الحجر

والثلج والقار والفولاذ والضجر،

يا غربة الروح .. لا شمس فأئتلق

فيها ولا أفق

يطير فيه خيالي ساعة السحر.

يظهر أن للآخر / المرض سطوة وسلطة وشراسة، تتغلغل في أعمق الأعماق، وتسيطر على جسد الشاعر وروحه معاً، حتى أننا ندرك أنها تتسلط على الوعي والتفكير؛ فتعطله، أو تعطل جزءاً منه. ولعل الشاعر أيضاً يدرك ويعي ما آل إليه وضعه المرضي المتردي، وأن رجاءه مستحيل، ولولا وعيه لما استطاع قول الشعر، **يقول**[٢]:

نفسي من الآمال خاويـة	***	**جرداء لا مـاء ولا عشـب**
ما أرتجيه هو المحال وما	***	**لا أرتجيه هـو الذي يجـب**
قدر رمى فأصاب صادحة	***	**في الجو خرت وهي تنتحـب**

فالشاعر في هذه الأبيات يقظ وواعٍ بأن الموت قادم، ولا محالة في ذلك، وإن شفاءه مستحيل، ولن يتحقق، وقد أقام منظوره ضمن معادلة الذات والآخر، فالذات تتمثل في ياء المتكلم (نفسي). كما تظهر (أنا) الشاعر القابعة بين صراعين؛ الأمل والمرض / الموت (ما أرتجيه وما

---
[١] **ديوان السياب**، ص٦٦٠ .
[٢] المرجع نفسه، ص٧١٢ .

لا أرتجيه)، فالشاعر يرتجي الشفاء من مرضه ويتمناه، والبرء من سقمه، والعودة إلى بيته سالماً، وهذا في منظوره مستحيل التحقق. أما ما لا يرتجيه، وهو المرض المتبوع بالموت فهو المتحقق . لذلك بدت نفس الشاعر قاحلة وخاوية من آمالها .

ولعل الجدلية القائمة بين ذات الشاعر والآخر المرض، هي ما ألحت على درويش لبناء جداريته، إذ قامت قصيدته في معماريتها بدءاً،إثر العملية التي أُجريت لقلبه، ودخل في لحظات الموت لمدة دقيقتين، فمرض الشاعر الذي أضناه وأقلقه، أدخله إلى عالم الموت، وها هي الذات تقاوم الآخر / المرض، من خلال ما يأخذ من علاج، **يقول**(١):

تقول ممرضتي : أنت أحسن حالاً .

وتحقنني بالمخدر : كن هادئا

وجديراً بما سوف تحلم

عما قليل .

ويشير الشاعر إلى الآخر / المرض، من خلال إشارته لطبيبهِ، **يقول**(٢):

رأيت طبيبي الفرنسي

يفتح زنزانتي

ويضربني بالعصا

٢- **الآخر / الموت**:للموت / الآخر سلطة قوية، تتبدى من خلال التهديد الدائم بالنهاية " سواء عمل الإنسان على تناسي الموت، أو عمد إلى التهرب منه، أو تفنن في ابتداع أساليب القضاء عليه، أو عمل على تريز بصره فيه، إنه في كل هذه الحالات لا بد من أن يجدنفسه ملزماً بأن يواجهه على وجه ما من الوجوه"(٣)، من هنا حمل الإبداع محاولاته لتناسي الموت أو مواجهته بعده سلطة متسلطة تنهي الوجود.

إن مشكلة الموت مشكلة وجودية، إذ يحس الشعراء بفجيعتهم، فانطلقوا متألمين من قسوته، من هنا فإن شعراء تجربة المرض راحوا يرسمون ويصفون النهاية، وهي تغوص بهم نحو العالم الآخر، إذ بدوا قلقين من رهبة الموت حد الإنهيار، فعبروا عن جزعهم من قرب الموتوأقاموا جدلاً وحواراً بين ذواتهم وبين هذا الآخر .

---

(١) **جدارية درويش**، ص٢٩ .
(٢) المرجع نفسه، ص٢٩ .
(٣) إبراهيم، زكريا، **مشكلة الحياة**، مرجع سابق، ص١١٤ .

إن هذه السلطة تظهر للشاعر على شكل كؤوس راح يتجرعها كأساً كأسا، فتتسرب إلى ذاته وأعماقه،لذا وجد في مرضه موتاً يتوغل في الأعماق، فيستشعر العدمية، ويطلق الصرخات جراء خوفه من الفراق، من هنا بدت سلطة الآخر / الموت ماثلة للعيان، شاخصة من خلال الصراع بين الذات والآخر، لذا راح الشاعر يجسد موته ويشخصه ويرسم له صوراً كييعاينه . فهذا درويش يعاين موته ويشخصه، يقول(١) :

يا موت ! يا ظلي الذي

سيقودني، يا ثالث الأثنين، يا

لون التردد في الزمرد والزبرجد،

يا دم الطاووس، يا قناص قلب

الذئب، يا مرض الخيال ! أجلس

على الكرسي ! ضع أدوات صيدك

تحت نافذتي . وعلق فوق باب البيت

سلسلة المفاتيح الثقيلة ! لا تحدق

يا قوي إلى شراييني لترصد نقطة

الضعف الأخيرة . أنت أقوى من

نظام الطب . أقوى من جهاز

تنفسي، أقوى من العسل القوي،

ولست محتاجاً – لتقتلني – إلى مرضي .

لعل التشخيص الحواري من أبرز العناصر الفنية التي سخرها درويش في بناء صورة الموت،فقد أقام الشاعر حواراً رقيقاً مع هذا الآخر / الموت، يؤكد فيه جدلية الحياة والموت من خلال صور ومشاهد ترسم صورة للموت من أجل معاينته، فالشاعر يشخص الموت من خلال المحاورة القائمة التي يصوبها بين الذات والموت، فيكسب مما يكسب هذه التجربة بعداً جمالياً، ويتخذ من حواره أداة فنية يصد بها الموت، أو يلوذ بها كجدار حماية من سلطته الغاشمة .

---

(١) **جدارية درويش**، ص ٥٢ – ٥٣ .

في المقطع السابق من الجدارية يشخص الشاعر الموت ليتمكن من إبراز ملامحه، لذا أخرجه بترسيمة مختلفة، وجسده بصورة تخالف ما انطبع في الأذهان عنه، فقد أعطاه صورة إنسانية، ما جرده من مأساويته التي يشتمل عليها، كل ذلك ليقيم معه علاقة ود وصلة، وهو بذلك يكشف عن صورة من صور انصهار الذات مع الآخر / الموضوع المقلق / الموت .

لقد جعل الشاعر للموت كياناً وصورة إنسانية، يتواصل معها بحوارية جدلية، من خلال النداء، (يا موت، يا دم الطاووس، يا قناص، يا مرض)كما منحه الصفة الإنسانية من خلال حركية الأفعال ودلالاتها، إمعاناً في إكسابه صورة إنسانية شاملة (اجلس على الكرسي، ضع أدوات صيدك، علق سلسلة المفاتيح، لا تحدق) وهذه الأفعال لا يقوم فيها إلا الإنسان .

٣- **الآخر / المكانوالزمان** : اتخذ الجدل بين الذات الشاعرة وبين المكان في تجربة المرضمجالاً واسعاً، فصورة المكان (المستشفى) حملت في طياتها جدلاً بين الذات والزمن من خلال هذا المكان، فالزمن في المستشفى وتحت التخدير ليس كالزمن الخارجي إذ يصبح للمكان زمنه الخاص الذي يسم الذات، فالإنسان يحس بالزمن ويكون أكثر إحساساً به حينما يمر بشدة أو ألم "وأكثر ما يكون إحساسنا بالزمن في نوبات الحزن البطيئة، سواء تأتّت من ضجر أو شك، قلق أو وهم، يأس أو بغض، أو أي نوع من العذاب"[١]، لذا تبدو سلطة الزمن قوية،ويبدو الإنسان عاجزاً ضعيفاً أمامها في المرض، فالإيغال في الحياة مؤشر على انقضاء الزمن، وانقضاؤه يدل على النهاية .

فالزمن قوة لا تقاوم، والوقوف في وجهه ضرب من الباطل، لأنه يمثل قدرة عاتية ويمتلك السلطة، من هذا المنطلق ربط الشاعر المعاصر بين قلقه من المرض وبين الزمن، فالزمن قوة فاعلة في الحياة، وهو سبب المآسي كلها، فهو عدائي، متسلط لا يرحم، وهو سبب الشقاء والمرض والتشتت والفراق، والشاعر ضحية من ضحاياه، وهذا يدلنا على أن الصراع مع الزمن لدى شعراء تجربة المرض ينطلق من معاناتهم، ومن تجربة صادقة يعيشونها، من هنا كان الزمن ذا حضور فاعل في نصوص شعراء تجربة المرض، "فالزمن هو محور النص ومركزه ونواته، وهو المعادل الموضوعي للحركة الصاخبة المتذبذبة لانفعال الشاعر ولرؤيته الشعرية، إنه يعيش في قلب الواقع بما يضطرب فيه من تراث ثقافي وحضاري، من إحباطات قاسية وانهيارات متسارعةتتعالق جدلياً مع بشائر ولادة تتراءى في الحلم، المعرفة، وهذا الواقع يتبدى في جدلية

---

[١] شاهين، سمير الحاج، **اللحظة الأبدية،دراسة الزمان في أدب القرن العشرين** ط١، ١٩٨٥م، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص٥ .

النقيض أو تصالح الأضداد أو لقائهما"[١] لذا كان شعورهم بالزمن لحظة مرضهم هو شعور مغاير لما هم عليه خارج زمن المرض، فالمرض يحمل زمناً مغايراًيحمل زمناً طويلاً قاسياً ثقيلاً، والزمن من هذا المنظور – كما يراه شعراء هذه التجربة – وجه من وجوه السلطة لأنه هجم بنوائبه وسبب لهم السقوط، لذا استحضروا مفردات الزمن وتقاسيمه لإظهار شدتها وقساوتها، (كالليل والأيام والساعات واللحظات) .

فهو في (جيكور شابت) **يقول**[٢] :

وجيكور شابت وولى صباها

وأمسى هواها

رماداً، أذى ما

تأوهن هزته ريح

أثارته حتى ارتمى في صداها

هباء وذراً تضيق الصدور

به عن مداها

فالزمن جاء على كل شيء،وخلق خراباً حسياً ملموساً، يشاهده الشاعر ويراه في قريته، ولعل هذا الإحساس الذي لمسه الشاعر جاء من دخيلة نفسه، ومنعكساً عنها من خلال إدراكه إلى ما سيؤول إليه من حتمية .

أما الآخر / المكان فهو مكان واقعي، انزاح لدى الشاعر عن واقعيته ليغدو صورة للآخر الصديق أو العدو، فالمكان يلوّن ويتخذ بعده من خلال الرؤية الذاتية الناظرة إليه وما تنطوي عليه من أبعاد، وهنا تظهر صورة المكان متضمنة أبعاد تجربة الشاعر، ومعبرة عن معانيه. فالمستشفى صورة للمكان المعادي، لما يثيره من خوف ولما ينطوي عليه من افتقاد للأمن والراحة، لذا جاء حاملاً دلالات السلب،مرفوضاً لدى الشاعر لأنه مثير للرعب، يتحكم بالشاعر ضمن حدود واقعية وتكبيل للحرية، ولما له من بعد دال على المرض .

---

[١] السعافين، إبراهيم، **لهب التحولات**، دراسات في الشعر العربي الحديث، ط١، ١٤٢٨هـ/٢٠٠٧م، دار العالم العربي للنشر والتوزيع، دبي، ص٢٦٤ .

[٢] **ديوان السياب**، ص٢٠٧ .

إن الآخر / المكان / المستشفى لدى السياب يمثل صورتين :أملاً مرتجى،وأجلاً محتوماً، ووفقهما عاش الشاعر صراعه، نلمس ذلك من عنوان قصيدته (في المستشفى)[١] التي يرى الشاعر فيها أن لا أمل في الشفاء مما يعانيه، وأن الموت يتربص بالمكان، ويقع على خطوات قريبة منه، كما أن العلاجات والفحوصات التي أجريت له لا تغني ولا تسمن من جوع، ولا أمل يرتجى لدى الشاعر . والمعنى نفسه تنطوي عليه قصيدة (نسيم من القبر)[٢] :

أما رن الصدى في قبرك المنهار، من دهليز مستشفى،

صداي أصيح من غيبوبة التخدير، انتفض

على ومض المشارط حيث سفت من دمي سفا

ومن لحمي ؟ أما رن الصدى في قبرك المنهار ؟

وكأنما يتلمس الشاعر التواصل مع أمه ليتخلص من عذابات المرض، وهنا يحضر المستشفى بحمولاته (التخدير، المشارط، الدم، اللحم) كصورة قاسية للمكان لا تحمل إلا صورة موازية للموت . وتتكرر لدى السياب صورة المكان الذي لا يحمل إلا صورة الآخر / الموت والبؤس والشقاء، ففي قصيدة (ليلة في العراق)**يقول**[٣] :

ويمضي بالأسى عامان، ثم يهدني الداء ...

تلاقفني الأسرّة بين مستشفى ومستشفى

ويعلكني الحديد .

ومن دمي ملأ الأطباء

قنانيَ وزعوني في القناني : تصبغ الصيفا

دمائي والشتاء .

لقد وقعت (أنا)الشاعر في المقطع السابق مفعولاً به، أمام سلطة الآخر الفاعل/ (الأسرّة، الحديد، الأطباء) وعلى هذا النحو تبدو سلطة الآخر / المكان الذي سحق هذا الجسد؛ هذا الجسد

---

[١] المرجع السابق نفسه، ص٦٧٦ .
[٢] المرجع نفسه، ٦٧٣ .
[٣] المرجع نفسه، ص ٦٢٨ ــ ٦٢٩ .

الذي أحالته الحياة إلى حطام سفينة في مهب الريح العاصف، فتناثرت ألواحها المكسرة على سطح الماء[١] :

أليس يكفي أيها الإلهْ

أن الغناء غاية الحياه

فتصبغَ الحياةَ بالقتامْ ؟

تحيلني، بلا ردىً، حطام :

سفينةً كسيرة تطفو على المياه ؟

هاتِ الردى، أريد أن أنام

بين قبور أهلي المبعثره

وراء ليل المقبره

رصاصة الرحمة يا إله

ومع ما نلمسه من نبرات عتاب (للذات العلية) فإن الحياة لم تعد ذات قيمة في نظر السياب، لأنها أقعدته، فأصبح كسيحاً[٢]:

كسيحاً أنا اليوم كالميتين

أُنادي فتعوي ذئاب الصدى في القفار :

"كسيحْ

كسيحٌ وما من مسيحْ "

ولعل توابع المكان كانت ذات أثر بالغ في نفس السياب، فها هو في قصيدة (عكاز في الجحيم) **يقول**[٣] :

وبقيت أدور

---

[١] المرجع السابق نفسه، ص ٧٠٦ .
[٢] المرجع نفسه، ص ٦٩٥ .
[٣] المرجع نفسه، ص ٦٩١ .

حول الطاحونة من ألمي

ثوراً معصوباً، كالصخرة، هيهات تثور

والناس تسير إلى القممِ

لكني أعجز عن سير – ويلاه – على قدمي

وسريري سجني، تابوتي، منفاي إلى الألمِ

وإلى العدمِ !!

إن تدقيق النظر في عنوان القصيدة (عكاز في الجحيم) يلمس صورة واضحة لمعاناة الذات داخل المكان / المستشفى،الذي يشكل جحيماً ملتهباً يحترق به جسد الشاعر، ومن خلال معطيات النص فإن الشاعر لا يكاد يغادر هذا المكان الذي ارتبط به بسبب مرضه، فهو كثور أو كصخرة لا تتحرك، ولا تبرح مكانها بسبب ما يكتنفها من آلام، وعدم قدرة على الحركة بسبب الشلل الذي أصاب قدميه، فعجز عن السير، وركن إلى سريره، هذا السرير الذي ينتمي إلى المكان يشكل سجناً، بل سلطة قوية تتحكم به من جهة،وتمثل موتاً (تابوتي)منتظراً .

ولعل فضاء المستشفى / الآخر أو الأمكنة الأخرى، التي تشكل عداوة أو تشكل بديلاً تستدعي المكان الآخر / الصديق (المكان القديم) الذي يمثل حياة الشاعر ماضياً كما ارتسم في الذاكرة، وهنا يبدأ الصراع بين المكانين؛ فالمكان المرتبط بالماضي الذي درج فيه الشاعر يشكل (حرية، حياة، شفاء)، لكن المكان البديل يشكل مرضاً ويخلق وحدة علاوة على الغربة، وهنا تظهر جدلية المكان التي تحمل أبعاداً دلالية ونفسية لدى الشاعر المعاصر .

المكان هو أكثر الأشياء حميمية وصلة بالشاعر، فهو يبني عليه رؤاه الفنية، ويكون من خلاله مشاهد حية متنامية بأبعادها التخييلية، مندمجة بعالم الإنسان؛ فالعلاقة بين المكان وتجربة الشاعر توصف بأنها تجربة إنسانية؛ إذ يغدو المكان في تجارب الشعراء المعاصرين جزءاً من الصيغ البنائية، فالشاعر "لصيق بالمكان، وابن شرعي لأحواله، وهو في ذلك لا يستطيع أن يغيب الإلحاح المكاني في عمله"(١) .

من خلال المكان اعتمد السياب في تشكيل نسقه المكاني "على جدل الداخل بما يشتمل عليه من مكونات خاصة، وطاقات إبداعية تتفاعل مع فكرة المكان الداخلي، أو التصور الذهني

---

(١) إبراهيم، ريكان، **الأسس الفنية للتجريب الشعري**، الأقلام، ع ١١ – ١٢، ١٩٨٦م، ص٤٦ .

للمكان من ناحية والخارج متمثلاً في أبعاد موضوعية واجتماعية مستمدة من الواقع المعيش من ناحية ثانية"[١]،فمثلاً (جيكور) فإن علاقة السياب فيها ثابتة فأمه دفنت بها، فهي حلمه، ومأواه، بعد أن فر من المدينة وخداعها،وهي بهذا تشكل تجذراً لدى الشاعر، وتسبغ على رؤاه مسحة من الحنين، فجيكور منحته الشعر والحياة، لذا تعلق هاجسه بها، فهو يقترب منها ويلتصق بها، حتى أن شفاءه من أوجاعه وأمراضه لا يكون إلى في عودته إليها، فها هو يمتطي الذاكرة باحثاً عن شعوره بالشفاء والطمأنينة، يقول[٢] :

مريضاً كنت تثقل كاهلي والظهر أحجار

أحن لريف جيكور

وأحلم بالعراق : وراء باب سدت الظلماء

باباً منه والبحر المزمجر قام كالسور

على دربي .

فالشاعر يتراوح تحت حمولة أزماته؛ أزمة مرضه، وغربته، وأزمة حنينه، لذا شكل الآخر / المكان طاقة شفائية تستطيع تخليصه مما هو فيه من وحشة مكانية، وبالمقابل يظهر المكان الآخر / لندن، بجفائه وصلابته وقسوته،فهذا المكان الآخر يشكل حيزاً خانقاً، وبوابة منيعة أمام شفاءه، بل لعل البحر في وحشيته وزمجرته يقف كسور منيع على دربه .

ولعل المكان في الغربةفي نظر الشاعر شكل موتاً محققاً، حينما التحم بزمنه البعيد وهذا ما نراه لدى أمل دنقل في قصيدة (الجنوبي)، يقول[٣] :

أوَكان الصبي الصغير أنا ؟

أم ترى كان غيري ؟

أحدِّقُ ..

لكن تلك الملامح ذات العذوبة

لا تنتمي الآن لي .

---

[١] عثمان، اعتدال، **المكان (قراءة أولى)**، الأقلام، ع٢، شباط، ١٩٨٦م، ص٩٧ .
[٢] **ديوان السياب**، ص٢٦٩ .
[٣] **ديوان أمل دنقل**، ص ٤٣٣ .

والعيون التي تترقرق بالطيبة

الآن لا تنتمي لي .

صرت عني غريباً .

وهنا لم تعد هناك علاقة بين الشاعر والأشياء إلا صدى أسمه، هذا الاسم الذي يذكره بأنه هو المتمثل في الصورة، فالتغيرات الجسمية من نحف وهزال التي أحاطت به، وجسامتها جعلت الشاعر منكراً لذاته ونفسه، فعيونه لم تعد تترقرق بطيبتها، وملامحه بفعل المرض فقدت عذوبتها حتى صار غريباً في الزمان والمكان.

عندما تسيطر فكرة الموت على مشاعر الإنسان فإنه – بلا شكسيعيش قلقلاً معذباً خائفاً مترقباً، فهذه الأحاسيس تسبب له الملل من الحياة، لذا فإنه يحاول أن يثور عليها.فضلاً عن أن الإنسان الذي "تتسرب إلى نفسه فكرة الموت، ويشعر أن عمره قد أشرفت نهايته، يسد عليه الإحساس بالموت كل مشاعر السعادة، وتعتلج في نفسه مشاعر عنيفة مختلفة، أو تثير في عواطفه انفعالات شتى متناقضة، إنه يخشى الموت، ويرغب الحياة، ويشعر أن عمره القصير لن يمنحه فرصه للارتواء من هذه الحياة قبل الموت، ولعل في خوفه من الموت تعبيراً عن تشبثه بالحياة وتمسكه بها"[١] .

وهذا يؤكد أن الآخر / الموت، يقابل الذات، ويقف إزاءها موقف تهديد دائم، بل إن التفكيربالموت يعد من أهم المواقف التي عانى بسببها الشعراء المرضى انكسارهم وضعفهم، فالموت مشكلة وجودية عندهم، فحينما يتذكرونه فإنهم يحسون بفجيعة الإنسان، مما يولد القلق المتضخم في ذات الشاعر، لذا نراهم يتوجعون من قسوته، ويأخذون بجميع الأسباب لمقاومته، لذا أخذ الآخر / المرض / الموت تجليات عدة، يأتي على رأسها (المستشفى)، فرأوا فيه سبباً يتهدد الذات الإنسانية، بل إنه يهوي بها إلى عالم آخر، فقد أشرفوا من خلاله على الموت؛ إذ يظهر القلق من المستشفى، لأنه يمثل لهم النهاية، فاسترهبوه وانهارت نفسياتهم، وعبروا عن جزعهم، لذا ظهرت جدلية حادة بين الذات (الشاعر)، والآخر (الموت)، كشفت عن العجز وعدم القدرة على استرداد الذات المثبطة،بل أحياناً نرى الشاعر ينعى نفسه لأهله في لهجة بائسة، تفصح عن ترقبه الموت، وعن شعور الخوف والرهبة من سلطته، فنجد السياب في قصيدته (عكاز في الجحيم)

---

[١] إبراهيم، زكريا، **مشكلة الحياة،** مرجع سابق، ص٢٢١.

يرى في سريره سجناً مقيداً، كما يرى فيه تابوت موته، بل يراه منفاه إلى كل الأوجاع، وسيفضي به إلى العدم، يقول[١]:

وبقيت أدور

حول الطاحونة من ألمي

ثوراً معصوباً، للصخرة، هيهات تثور

والناس تسير إلى القمم

لكني أعجز عن سير –ويلاه- على قدمي

وسريري سجني، تابوتي، منفاي إلى الألم

وإلى العدم !!

فإذا كان الناس يسيرون إلى (القمم) حيث الحياة والسعادة،، فإن السياب يسير إلى العدم، كل ذلك بسبب مرضه الذي جعله يقبع داخل المستشفى على سريره، الذي هو مؤشر موت وتابوت فناء .

ونجد الأمر نفسه لدى دنقل في (لعبة النهاية)، إذا يرى أن صورة الآخر / الموت، حتمية لا جدال فيها، إذ ينبثق الموت من أبسط الأشياء التي تتوقع فيها أملاً، ففي حبة الدواء وكوب الماء يتسلم موته، يقول[٢] :

أمس: فاجأته واقفاً بجوار سريري

ممسكاً – بيد – كوب ماء

ويد – بحبوب الدواء –

فتناولتها .. !

كان مبتسماً

وأنا كنت مستسلماً

---

[١] **ديوان السياب**، ص٦٩١.

[٢] **ديوان أمل دنقل**، ص٤٤٩ .

لمصيري !!

و يأنس دنقل سريره في المستشفى الذي يبدو كقارب (رع)، في شاطئ الموتى، فيجتاز الأفاعي التي تتلقاه في ذاك النهر، وهذا ما عبر عنه في قصيدة (السرير)[١]:

أوهموني بأن السرير سريري

أن قارب (رع)

سوف – يحملني – عبر نهر الأفاعي

لأولد في الصبح ثانية .. إن سطع

إن من يدخل هذا السرير/المكان/ فإنه يدخل ذلك القارب؛ أي إلى عالم التلاشي والنسيان، وكأنما سيقوده القارب إلى حتمية واحدة، واتجاه واحد، هو اللاعودة، فالشاعر يلح على صورة إشراك المرض مع الأفاعي في الدلالة؛ فالأفاعي تنهش الراحل في سرير (رع)، إذ لا عودة، كما أن المرض ينهش المريض في اتجاه اللاعودة .

الشاعر في علاقته مع الآخر – الموت – وفي تجليات المستشفى/المكان/الآخر، حيث السرير، نراه يصبح ورقة جافة على أحدى حافتي السرير، فيصبح رقماً دون اسم، إلى جانب فصيلة دمه واسم المرض، **يقول**[٢]:

(فوق الورق المصقول

وضعوا رقمي دون اسم

وضعوا تذكرة الدم

واسم المرض المجهول)

ولعل التفكير بالموت ارتبط كثيراً بالسوداوية والقلق، فقد استشعر الشعراء العدمية والموت في كل لحظة تمر عليهم، وكأنما الذات تحتسي كأس الموت رويداً وعلى مهل، فالذات المريضة التي تتجرع أوجاعها، وتعاني عجزها وآلامه، وتكشف عن دواخلها المفعمة بالخوف والقلق والاضطراب، جعلت من الشاعر المريض يتمثل لحظات موته بأشكال متعددة، فهو يعيش

---

[١] المرجع السابق نفسه، ص٤٤٤.
[٢] المرجع نفسه، ص٤٤٤ .

قلق الموت القادم، ويتعمق إحساسه به حينما يجثو في المستشفى، فتتعاظم عليه رهبة الموت كلما ازدادت أيامه فيه، وهنا يكون التشاؤم والقلق الذي تكتنزه الذات هو بسبب الآخر الموت .

يلوذ الشعراء بالماضي، إما لإثبات التجدر، أو للحصول على معرفة، أو للتدليل على أمر ما، أو للبحث عن توازن مفقود. فالماضي يحضر بقوة في طيات الحاضر بصور وأشكال متعددة فكرياً ودينياً وأدبياً، ومن هذا المنظور فإن الماضي يشكل ثروة؛ فهو يعمق فهمنا لذواتنا، فنكشف ظلماتها وننير سبلها، ولا يتم ذلك إلى عبر الآخر، فالنظرة للآخر تشرق من عمق الذات، ولعل الصورة التي نشكلها عن الآخر تكون مرآة تعكس ذواتنا ورؤيتنا لها .

ولعل نظرة الإعجاب بالذات هي صورة تتداعى من خلال صورة الآخر المشوهة السلبية، فنظهر سيئاته، وفي هذا المشهد يطغى صوت الذات على كل الأصوات الأخرى، وتكون النتيجة عندئذ انتفاءالاتصال، وتظهر عوامل الانقطاع والتوتر، بدلاً من التواصل والانفتاح، علماً بأن التنوع البشري والاختلاف يكون داعياً للتواصل، ليتم عن طريق الاختلاف نوع من التكامل في جميع سبل الحياة .

إن الحديث عن الآخر يشير إلى الذات، وصورة الآخر هي انعكاس للذات في اختلافها أو توازيها، لذا فإن الآخر بصوره وأشكاله الحاضرة في النص، ما هو إلا نوع من التثاقف والتواصل بين الذات والآخر، لذا نتصل مع الآخر ونطلع على حياته بكل تجلياتها .

يكاد يكون استحضار الآخر بتجلياته في النص الشعري، هو نوع من التعبير عن الذات الفردية أو الجمعية، وما تحس به من تخبط وقلق وإحباط، فيشكل هذا الاستحضار ملجأ وملاذاً ومتنفساً عن تلك المآسي، بل قد يمثل الآخر تجربة حياة خصبة،وتفسيراً كونياً وفي إغناء شخصية الإنسان، ويسهم في توسيع مظلة التفكير ويؤدي إلى النضج الإنساني .

لعل قصيدة جدارية هي منصة لطرح أسئلة وجودية، تفصح عن العلاقة الجدلية بين مصير الفرد ومصير الجماعة، وهي رثاءللذات التي نظرت طويلاً إلى الآخر / الموت والموتى قبل أن تموت، من هنا انشغل درويش في جداريته بسؤال الموت، وانعكس قلقه في قصيدته وجعل من الموت باعثاً وكاشفاً لجماليات الحياة .

إن أهم ملامح هذه العلاقة الثنائية بين الأنا الشعرية في تفاعلاتها المتشابكة والمركبة مع الآخر، تتمثل في بعديها: التضادي والتوحدي، إذ أصبح مفهوم العلاقة بين الأنا والآخر مفهوماً حاضراً ومتداولاً في الشعر المعاصر، وهنا نقول: إن علاقة الأنا الشاعرة تتمثل بالآخر الداخلي والخارجي على مستوى الأنساق المعرفية والشعرية؛ لتأصيل البنى التكوينية لهذه العلاقة

ويستخدمها في الموضوعات الفنية والجمالية في النص الشعري المعاصر، كما تتمثل علاقة الأنا المسلمة مع الآخر: الجاهلي، والآخر المسيحي، ولعل التقنية المتحققة في الشعر العربي المعاصر، كانت نتيجة العلاقة المباشرة وغير المباشرة، بينه وبين شعر الآخر الأجنبي وأدبه، يتمثل التجلي الشكلي فيما اقتنصه الشعراء العرب من الآخر؛ فنتج عنه ذلك التغير البنائي في شكل القصيدة العربية .

كما تجلت المؤثرات المباشرة للآخر الأجنبي في بنية القصيدة، في البنية الشكلية، في التقنيات الشكلية الوافدة، المقاطع، الاقتباسات، العلامات، المفردات الجديدة. كما استدعى الشاعر العربي تقنيات وافدة من الآخر، فوظفها في إبداعه، مثل توظيف الأقنعة الشعرية، كتقنية فنية وتحايل على الرقيب السلطوي، وكأداة فنية حديثة .

ولعل إبراز تقنية الانحراف الشعري وما تولده من شاعرية في بنية النص، على مستوى الكلمة أو الجملة الشعرية، لتأكيد دلالات وتوظيفها الواعي في النص، علاوة على المتغيرات التي طرأت على البنية الإيقاعية في القصيدة الجديدة، وفقاً لمتغيرات الشكل الجديد، فقد استبدلت القصيدة العربية الموسيقى الداخلية بالموسيقى الخارجية، وهذا يشير إلى أن دلالة التغيير في القصيدة، وفي أوزانها لم تكن واقفة على القصيدة العربية المعاصرة فحسب؛ بل إن الشعر الأوروبي نفسه عرف الرتابة والتململ في شعره، مما عكس ما مر به على بنية القصيدة العربية، وهذا هو أحد التجليات الإيجابية الأخرى مع الآخر الغربي .

ومن صور الآخر نجد السلطة؛ فالسلطة كمكون في الخطاب الشعري المعاصر تمتد منذ القدم إلى الآن، لكنثمة تحولات للأنا الشعرية المعاصرة ارتبطت في علاقتها بالسلطة/الآخر، فما أنجزه المتخيل الشعري لدلالة السلطة تفرع إلى :

١- **دلالة الآخر المقموع** :الآخر المماثل/ بتقديم النماذج والشخصيات، التي تعرضت للمرض والموتوالقمع والضياع والجوع والفقر، وهذا ما نجده متجلياً في أشعار السياب. فأيوب تعرض للمرض، ونوح ضلت سفينته في البحر، وسندباد لن يعود من سفاره البعيدة، أما والداه فلن يعودا، وأجداده لن يعودوا، وما أيوب ونوح وسندباد إلا صورة لأنا السياب، **يقول**في قصيدته **(**المعول الحجري**)**[1]:

وأسفح نفسي الثكلى على الورق

---

[1] **ديوان السياب**، ص٧٠٧ .

ليقرأها شقي بعد أعوام وأعوام

ليعلم أن أشقى منه عاش بهذه الدنيا

وآلى رغم وحش الداء والآلام والأرق

ورغم الفقر أن يحيا

ويا مرضي، قناع الموت أنت

أنه أشقى مخلوق على وجه الأرض، وهو مع ذلك يطلب الحياة ويصر عليها، مع أنه يعاني داءه وآلامه وأرقه وفقره وجوعه، بل إن مرضه هو موته، وتلك أقسى أنواع القمع على مستوى الحياة.

وهو يتساءل في موقع آخر من القصيدة نفسها قائلا[١] :

فأين أبي وأمي .. أين جدي . أين آبائي

لقد كتبوا أساميهم على الماء

ولست براغب حتى بخط اسمي على الماء

أنه يقبع في وحدته أمام سلطة الزمن، التي جردته من ذاته الأخرى، وفرضت عليه ما كان لهم من فناء .

وتتكرر دلالة (الأنا) المقموع حينما يتحدث عن الأنا المنشطرة عن أناه، إذ تظهر صورة الزوجة، وابنه غيلان، وصورة ابنتيه، فهم يعيشون حالة من القمع النفسي في بعد والدهم عنهم، كما يعيشون قمع الجوع، وقمع تراكم الإيجار، وقمع الفقر، وقمع الانتظار، تلك هي صور رسمها السياب للآخر المنشطرعن الذات .

ها هم أطفاله الذين غابت عنهم الابتسامة والمرح لحظة الترقب، فالشاعر في قصيدة (حامل الخرز الملون) يكشف عن صورة حزينة يرسمها لزوجته وأطفاله الذين يترقبون عودة سندباد / السياب من سفره، **يقول**[٢] :

ما حملت لهم سوى الدم والعذاب .

---

[١] المرجع السابق نفسه، ٧٠٨ .
[٢] المرجع نفسه، ص ١٣٠ .

في سجنها هي، خلف سور .

في سجنها هي، وهو من ألم وفقر واغتراب .

عشر من السنوات مرت وهي تجلس في ارتقاب :

أطفالها المتوثبون مع الصباح

صمتوا وكفوا عن مراح،

زجرتهم لتحس وقع خطاك .

ثم ينتهي إلى (ستعود، حين تعود، بالخرز الملون والهباء) .

٢- **دلالة الآخر مع القامع** : ومنها نماذج القمع التي مثلتها مفردات : (الموت، الأكفان، مجون المدينة، السكران، تأكل الموتى، جماجم الأموات، سُكر، رحى، دروبها نار، لحمنا المعروك، تلوك ضلوعنا، تقيئها، للريح تسفيها، سجن، مستشفى، مبغى، خمارة، زحفاً، ألماً، يبكيها، أعين الموتى، ضاعوا، يتامى، عطشوا، جاعوا، لا ساق ولا مطعم، اعتلى النعش، عارية الخطى، زبد، عالم الأموات، الذل، الأغلال، الآهات، الزحمة، ظلة الموت، تقلع أعين الأموات، تدس في الحفر، تثمر بالرنين من النقود، ضجة السفر، قهقهة البغايا والسكارى في الملاهي، تمزقهن بالعجلات، تركلهن كالأكر، أنين إعصار، تموت بحرها ورمادها ودخانها الهاري، المتبدلات لحودهم، الغاديات قبورهم طرقاً، رقادهم أرق).

هذه المفردات تشكل صورة صراعية بين الآخر / القامع، والآخر / المقموع، فقد رسم السياب صورة (لأم البروم) إذ رأى مقبرة أم البروم تصبح جزءاً من مدينة البصرة المتوسعة . حيث يرقد الموتى في صمت، فيرسم صورة لضجيج المدينة، وهي تفترس تلك المقبرة، فتضج المدينة برنين النقود، وأصوات السيارات، وضوضاء مقاهيها، وملاهيها وحاناتها . هذه المدينة تقلع عيون الأموات وتمزق نهود الدفينات بعجلات السيارات والرقصات، إنها تعرك هذه المقبرة عركاً فلا يكفي نهمها شيء، إذ لم يكن عندها ما يكفي جشعها ونهمها من لحم الأحياء، فانشدت نحو الأموات تلوك لحومهم .

لقدرسم الشاعر خطاً بيانياً لصورة المقموع مستغلاً المكان (أم البروم) كرمز للمكان المثالي في علاقاتها البشرية وصفائها،وجعلها مقابلاً للمدينة المستغلة الآخر/القامع، وهو إذ يقيم علاقة بين رمز البراءة وتلك المدينة الرأسمالية، فإنما يقيم علاقة صراعية بين الشعب المسالم البسيط البريء وبين المتسلطين الذي استغلوا كل شيء، حتى الأموات في مقابرهم. فللمكان دور

حيوي في جعل "الإنسان يخضع العلاقات الإنسانية للأبعاد المكانية، وتكون اللغة هي الوسيط الملائم لإدراك البنى الذهنية، والتصورات التي يتشكل وقتها المكان"[١].

٣- ظهرت دلالة السلطة في المتخيل الشعري باستدعاء الشاعر الأجنبي، كدلالة على التوحد بينهما في المصير المشترك، وفي مقاومة السلطة، وعلى دلالة الثورة (درويش باستحضار جيني شار) .

لقد تجسد الآخر عند محمود درويش في شكلين يوضحان "تعالقه مع الذات، وهما[٢] :

أ-الآخر نداً متقاطعاً .

ب- الآخر وسيطاًتواصلياً .

أولاً -الآخر نداً متقاطعاً : وهو يمثل الشخصيات، الأمكنة التي وقع الشاعر في تقاطع وتصادم معها .

١- **الآخر نداً متقاطعاً / الآخر / المرأة**: وتتمثل في المرأة الممرضة التي تطرح سؤالها ثم تغيب في الممر اللولبي:[٣]

هذا هو اسمك /

قالت امرأة،

وغابت في الممر اللولبي ...

ثم يظهر التقاطع مرة أخرى مع هذه المرأة[٤]

هذا هو اسمك /

قالت امرأة،

وغابت في ممر بياضها .

هذا هو اسمك، فاحفظ اسمك جيدا !

---

[١] عيلان، عمر، **النقد العربي الجديد**، مقاربة في نقد النقد، ط١، الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠١٠، ص٧٣.
[٢] سعدون، نادية هناوي، **سردية الآخر في تجسيد استلاب الذات**، قراءة نقدية في رواية التجذيف في الوحل، مجلة دراسات في اللغة العربية، السنة الثالثة، عدد ١٢، شتاء ١٩٢١هـ، ٢٠١٣م، ص١٤٤ .
[٣] **جدارية درويش**، ص٩ .
[٤] المرجع نفسه، ص ١٥ – ١٦ .

لا تختلف معه على حرف

ولا تعبأ برايات القبائل،

كن صديقاً لاسمك الأُفُقيِّ

جرّبه مع الأحياء والموتى

ودرّبه على النطق الصحيح برفقة الغرباء

واكتبه على إحدى صخور الكهف

هذه المرأة التي جاءت في مقاطعه الشعرية (نكرة)، تتقاطع مع الشاعر من خلال أوامرها ونهيها على شكل نصائح توجهها للشاعر في رحلة العبور نحو البياض (أحفظ، كن، جربه، دربه، اكتبه) والنهي (لا تختلف، لا تعبأ) وكأنما تشحن الشاعر بطاقات لابد من امتلاكها وهو يدخل في ملكوت عالمه الجديد، فالآخر يتقاطع مع الشاعر بصورة إيجابية .

وتظهر صورة المرأة الممرضة، تحمل سمة التعريف بإضافتها إليه (ممرضتي)، وتحمل صورة الآخر الإيجابية، إذتبشره بأنه أحسن حالاً من ذي قبل، فتعينه وتساعده على ما يواجهه في لحظاته الحرجة، ومحفزة له على الهدوء، **يقول**(١) :

تقول ممرضتي : أنت أحسن حالاً .

وتحقنني بالمخدر : كن هادئاً

وجديراً بما سوف تحلُمُ

عما قليل ...

ولعل الممرضة التي حقنته بالمخدر، وطلبت إليه أن يكون جديراً بما سيرى حين يدخل في الغياب، لا تزال متواصلة ومتابعة له في صحوه وفي غيبوبته، فهي تشير إلى هذيانه وصراخه وإلى مركز وجعه (القلب)، **يقول**(٢) :

تقول ممرضتي : كنتَ تهذي

(١) المرجع السابق نفسه، ص٢٩ .
(٢) المرجع نفسه، ص٦٥ .

كثيراً، وتصرخُ : يا قلبُ !

يا قلب ! خذني

إلى دورة الماء ... /

هذه الحوارية التي أقامها الشاعر بينه وبين ممرضته، تظهر على جسد القصيدة لتكشف وتبين عن لحظاته وهو في غيبوبته، يقول[١] :

تقول ممرضتي :

كنت تهذي

كثيراً، وتصرخ بي قائلاً :

لا أريد الرجوع إلى أحد

لا أريد الرجوع إلى بلد

بعد هذا الغياب الطويل ...

أريد الرجوع فقط

إلى لغتي في أقاصي الهديل.

إن حضور (آخر) غير الذات أو (الأنا) أو (نحن) من أي نوع كان يعني بالضرورة حضور الاتفاق والاختلاف معه، ولعل أحد مستويات العلاقة بالآخر كما تجلت في علاقة درويش بالممرضة هي علاقة صداقة وتكامل، غير أن العلاقة تصبح تصادمية حينما **يقول**[٢] :

تقول ممرضتي :

كنت تهذي طويلاً، وتسألني :

هل الموت ما تفعلين بي الآن

أم هو موت اللغة ؟

---

[١] المرجع السابق نفسه، ص ٦٦ – ٦٧ .
[٢] المرجع نفسه، ص٦٧.

٢- **الاخر وسيطا تواصلياً** : "قد يتجسد الآخر بالنسبة إلى الذات كصورة مؤتلقة مع كينونتها لا يعارضها أو يناقشها، وذل حين يكونحبيباً باقياً مهما تغير الزمن وتبدلت الأماكن، فهو قسيم روحها وتوأمها"[١]، وهو بعد من أبعاد التجسد الروحي للتواصل الإنساني، وقد تمثل هذا البعد لدى درويش بشخصيات كثيرة استدعاها من التاريخ، ومن الأسطورة، ومن التراث، ومن الواقع، فيتصل معها عن طريق التوحد بالهدف أو الغاية أو المصير، أو يلتقي معها بالسلوك .

يلتقي درويش مع الآخر / امرئ القيس[٢]:

يا اسمي : سوف تكبر حين اكبر

سوف تحملني واحملك

الغريب اخو الغريب

وهو إذ يتحد ويتواصل مع امرئ القيس، ويندغم معه في تجربته ورؤياه، فإنه كذلك يلتقي مع أبي العلاء المعري في عمق بصيرته، حينما يطرد نقاده [٣]:

رأيت المعري يطرد نقاده

من قصيدته

لست أعمى

لأبصر ما تبصرون

فإن البصيرة نور يؤدي

إلى عدم .... أو جنون

فالشاعر يواجه الآخر / الموت، ويطمح بالانتصار عليه، لذا استمد من التراث جداراً يحتمي به، ويندفع به نحو خلوده، فكما كان الخلود حليف لأولئك الشعراء الذين انتصروا على الموت بما خلدوا من نصوص، حينما تأملوا الموت، وعبروا عن تجاربهم معه، فإنه يتخذ منهم ومن مواقفهم دلالات إيحائية، ومواقف داعمة في مواجهة موته،وهو يتخذ من هذا الآخر وسيطاً تواصلياً يكثف من خلال حضوره أبعاداً دلالية تخدم نصه، وفي هذا إغناء لرؤياه الشعرية من

---

(١) سعدون، نادية هناوي، **سردية الآخر في تجسيد استلاب الذات**، قراءة نقدية في رواية التجديف في الوحل، مرجع سابق، ص ١٥٢.
(٢) **جدارية درويش**، ص١٦ .
(٣) المرجع نفسه، ص٣١ .

خلال التواصل بين الحاضر والماضي، مما يزيد رؤيته عمقاً، ويرفد نصه بتوتر درامي، يكون عوناً له في حمل تجربته إلى المتلقي .

يحتوي الشعر المعاصر على أصوات أخرى غير صوت الشاعر، وهو الآخر، ومفهوم الآخر لا ينحصر في صورة (المختلف، الغريب، الأجنبي) وغير مقصور على تناظرات وثنائيات من نوع (امرأة، رجل، شرق، غرب، نحن، هم). إن الآخر في مفهومه المعاصر هو كل ما ينفصل عن الذات لكي يقع أمامها وفي مواجهتها، فيكون شبيهاً بها، أو على نقيض منها .

لعل الحتمية لمصير الذات في الشعر تبقى ذات دلالات، تتصف بالسوداوية والتشاؤم، والإذعان والاستسلام للقوة المتسلطة، والظلم الجاثم الذي جسده الآخر بأنماطه المختلفة "ولا نعني بالآخر هنا الرجل الأجنبي وحده، بل هوكل ما يقابل الذات في داخل مجتمعها وخارجه، سواء أكان هذا التقابل بالهوية واللسان أم بالفكر والانتماء أوبالتناظر بالقوة والعد والمعتقد"[(١)].

إن العلاقة بين الذات والآخر في القصيدة المعاصرة تمثل خيطاً من النسيج البنائي في النص من خلال ما يمنحه الإبداع لهذه العلاقة من مقومات بنائية تساعد في التعبير عنها، لذا جاءت أشكال الآخر في التجربة المعاصرة لتدل على الآخر في الهوية، الآخر في الإيديولوجيا، الآخر في الدين، الأخر في الذوق الفني، الآخر في السلوك .. الخ. فالآخر متنوع، تتعدد صورة الذات بتعدده، فللإنسان من الذوات بقدر عدد ما يعرف من الناس، فله ذات معينة لصديقه وأخرى لزوجه، وذات أخرى لأولاده وذات لزميله في الدراسة .. الخ .

[(١)] سعدون، نادية هناوي، **سردية الآخر في تجسيد استلاب الذات**، قراءة نقدية في رواية التجديف في الوحل، مرجع سابق، ص١٣٦ .

الفصل الثاني : المرض والتشكيل الفني

أولاً : التشكيل المعجمي

ثانياً : التشكيل اللغوي الأسلوبي

ثالثا :التشكيل الصوري

رابعاً :التشكيل الإيقاعي

أولاً: التشكيل المعجمي

عايش الشاعر المعاصر مرضه، جسدا وروحاً وفكراً، واكتوى بنيرانه، وأصبح المرض شغله الشاغل، والهاجس الذي اقض مضجعه، دار في الأمكنة بحثا عن شفاء يرتجيه، حاملا ألفاظ الوجع، ومسميات الأمراض، وأنواعها، وأسماء العلاجات، واستخداماتها، فانعكس ذلك على مخزون معجمه، وثروته اللغوية. وكان لخوضه هذه التجربة دور هام في إبداعه، فغدت تجربة المرض مصدر الهام محفزا له، بوصفها مرجعيته الذاتية العميقة، يلجأ إليها لخلق صوره وتراكيبه الشعرية، مستنداً باستخدامه على آلياته وأدواته الشعرية سواء أكان ذلك بالوعي، أم باللاوعي، راسماً من خلالها أبعاداً نفسية أو حركية أو سلوكية تضيء نصوصه، وتصور المعاناة المعاصرة، وتخلق المفارقات فيها، فيجعلنا- الشاعر – كمتلقين-أكثر التصاقاً وانجذاباً واندغاماً، مع تجربته الشعرية. لأنه يبدع الواقع، ويساهم في خلقه، فتتولد صوره وتتشكل من خلال جدل حياته المعاصرة.

لكن السؤال الذي يطرح نفسه هو : ما أثر المرض والسقم على الإبداع الشعري؟ وما حظ قصيدة المرض من الديوان الشعري المعاصر ؟ وهل كان لقصيدة المرض معجمها الخاص؟ وإذا كان ثمة معجم لهذه القصائد فما البنية التي جاء عليها ذلك المعجم ؟

لقد بدأ شعر التفعيلة متمرداً على البناء النصي للقصيدة، ومتمرداً على الإيقاع التقليدي الراسخ في الذائقة، وقد استجابت اللغة بمفرداتها بطواعية مرهفة، حينما شكلها الشاعر خارج حدودها المعجمية والقاموسية، لينال بها بناءً دلالياً جديداً، في أساليب جديدة، لينتج من خلالها نصاً شعرياً جديداً، يتنافر في بداياته ونهاياته مع القصيدة التقليدية الثابتة، لذا لم يكن الانتقال من الشعر التقليدي إلى الشعر الحر انتقالاً عروضياً جافاً؛ أي من قيد إلى قيد آخر، بقدر ما كان انتقالاً بالبنية الدلالية للقصيدة، وفاعليتها وشعريتها .

لقد شكل الشعر الحديث تحولات التحديث على مستويات عدة في بنائية النص الشعري، يأتي على رأسها البناء الشعري، والمستوى المعجمي واللغوي، ومستوى الدلالة، ومستوى الإيقاع، ومستوى الرؤية، وبذلك تكون قد نفذت إلى حريتها المطلوبة، وفي الوقت نفسه كانت مختلفة عن غيرها مما سبقها، حاملة تغيرات الحياة، وما يطرأ عليها من جديد، بل متجاوزة ومكتشفة .

لقد تطلبت مرحلة الشعر الجديد من الشاعر أن ينهل من الثقافات المختلفة، ومن المعارف والعلوم باختلاف عصورها وأزمنتها، لهذا جاء معجمه الشعري حافلا بحقول تنتمي إلىأمكنة وأزمنة وحضارات مختلفة.

أما اللغة التي كان يتناولها الشعراء من المخزون المعجمي ذي الدلالة الثابتة، فإن القصيدة الحديثة بلغتها الحديثة، تمردت على مرجعيتها المعجمية، بانزياحاتها وانحرافاتها وتجاوزاتها وتشكلاتها، فحينما اتجه الشعراء إلى مصادر عدة يغترفون منها، لم يأخذوا تلك المصادر بطريقة سكونية، ولم يتعاملوا معها بثبات وجمود، أو بمباشرة أقرب ما تكون من لغة الإخبار، بل تعاملوا معها في تجاربهم تعاملا حركيا ديناميكيا، ونظروا إلى هذه المصادر على أنها مجموعة من المواقف لا منظومة من المعارف، لذا كان تعاملهم مع تلك المصادر ينطلق من زوايا نظر محددة، ترفد تجربتهم ومعجمهم اللغوي من جهة، وتسهم في تطوير هذه التراث وتغييره من جهة أخرى، كل ذلك زاد اللغة ثراء والمعنى تكثيفاً، والدلالة عمقا وغنى، وأصبح النص الشعري من حيث هو أداة تعبير قادراً على إقامة عالمه اللغوي المتميز، حيثتلاحم فيه المبنى والمعنى، فتضافر إيقاع الكلمات مع القاموس الشعري مع الرؤية بعالم المعنى .

لقد شكل الشاعر المعاصر سياقه الشعري، منطلقا من خلال مخزون الذاكرة المتشكل عن وعيه للحظته وتراثه، مستخدما لغته التي تعنى ((بالمخزون الذهني الذي تمتلكه الجماعة ويصبح (الخطاب) عملية اختيار من ذلك المخزون))[1]، وبهذا التوجه الحضاري التشكيلي، لا يكون النص المعاصرمنقطعاً أو منبتاً عن أصوله، بقدر ما هومنفتح على الأزمنة؛ ماضيها وحاضرها ومستقبلها، وبهذا التجذر والاتصال فإن الشاعر قد استطاع أن يولد معجما لغويا ثريا متحركا عصيا على القبض، يتجذر بأصالته وينتمي لمعاصرته.

الشاعر المعاصر في تجربة المرض طور معجمه الشعري؛ كان ذلك بتطويره لغته التي راح يستلها من واقعه، وبقدراته الفاعلة التي مكنته من إيجاد ذائقة جديدة لتشكيله الجديد، فاستطاعأن يتواصل مع ذوق متلقيه، وفكره ومرجعياته، كماطور لغته من خلال تلك العلاقات التي أقامها مع الرموز والأساطير والتراث، متشابكة مع واقعه، فصوّر من خلال هذا التمازج صراعه الآني، وعبر بمعجمه اللغوي المتفاعل الذي استرفده من مصادره المتعددة ومن واقعه المعيش، عن انفعالاته وأفكاره ورؤاه .

---

[1] جاد، عزت محمد، **نظرية المصطلح النقدي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢م، ص ٤٧٦ .

لقد أفاد السياب من الأثر القرآني في تجربته، على مستوى اللفظ والتركيب والمشاهد والقصص، فهو حين يستلهم في قصيدته (لأني غريب) حال السيدة مريم عليها السلام، حيث **يقول**:[١]

وإما هززت الغصون

فما يتساقط غير الردى :

حجار

حجار وما من ثمار

إن حالة المرض التي يحياها الشاعر تنهال عليه بالردى، فهو يهز الغصون فيتساقط عليه العذاب، وهو بذلك يقدم صورة لواقعه المريض المليء بأسباب الموت والعذاب، ويمده برؤى الموت . فالشاعر حين ربط بين الصورتين جاء برؤيا مخالفة لما كانت عليه صورة مريم عليها السلام، قال تعالى ((وهزي إليكِ بجذع النخلة تساقط عليك رطباً جنيا))[٢]، فمريم حين مرت بمخاضها هزت الغصون فانهالت عليها بأسباب الحياة، أما السياب فحين هز غصونه لم يسقط عليه سوى الموت الحقيقي والردى والحجار، وفي هذا ملمح للفظ المكتسب الذي شكل الشاعر منه معجمه الشعري. وفي قصيدة (شناشيل ابنة الجلبي) يستلهم صورة مريم عليها السلام، وبنوع من التواشج والتوافق، فقطرات المطر المتساقطة من سعف النخلة حين تنداح على شكل فقائع متسعة ومتفجرة تحت النخلة، تبدو كأنها الرطب المتساقط حين هزت العذراء جذع النخلة بيدها، **يقول**[٣]:

وتحت النخل حيث تظل تمطر كل ما سعفة

تراقصت الفقائع وهي تُفجَر – أنه الرطب

تساقط في يد العذراء وهي تهز في لهفة

بجذع النخلة الفرعاء

والشاعر إذ يتوافق مع الموقف إنما أراد أن يشكل رؤية خاصة تتوق نحو خلاصه من هذا المرض الذي أعياه، وكأنما الألفاظ التي استلها من الأثر القرآني هي إيحاء بالبعث وأمل بالشفاء،

---

[١] **ديوان السياب**، ص ١٩٥ – ١٩٦ .
[٢] سورة مريم، أية ٢٥ .
[٣] **ديوان السياب**، ص ٥٩٨ .

فهذا التوافق استعان به الشاعر على خلق صورة عبرت عما أراد أن يجسده، وهو بذلك يطور دلالة ألفاظه حينما تعالقت مع النص .

لكل شاعر مصادره في خلق معجمه الشعري، وكلما كان منفتحاً في قراءاته على مصادر شعرية وغير شعرية، كانت تجربته الشعرية أكثر خصوبة، فالتكوين اللغوي للشاعر والبنى الاجتماعية واطلاعه على الأساطير، إضافة إلى قبضه على اليومي والهامشي، تشكل بمجموعها رصيداً معجمياً من الخبرة،وتشكل رافداً مهماً للشعرية، فالمعجم الشعري هو نتاج قراءات الشاعر المتعددة، وثقافته التي يصوغها بموهبته، ويشحنها بلحظته الحسية، عبر تجربته الانفعالية، كل ذلك يشكل رصيداً ضخماً للشاعر . إنشعراء تجربة المرض المعاصرين (السياب، دنقل، درويش) بنظرتهم المتجددة للحياة، تمكنوا منبعث لغة جديدة في نتاجهم حول تجربة المرض، وشكلوا معجمهم اللغوي بها، وتجديدهم اللغة هو تجديد في رؤاهم، من هنا نهض المعجم اللغوي متدفقا متجددا، فأملدنقل مثلاً حين عبر عن مرضه، لم يتناول مفردات المرض المباشرة، بل أقام حواراً وجدلاً حول (صورة) تنتمي إلى الماضي، ليرسم بها معالم حاضره، من خلال جدلية الزمن،معتمداً على لغته اليومية البسيطة[١] :

هل أنا كنت طفلاً ..

أم أن الذي كان طفلاً سواي !

هذه الصورة العائلية ..

كان أبي جالساً، وأنا واقف .. تتدلى يداي !

لقد تناول مفردات من واقع حياته (طفل، صور عائلية، أبي، يداي، جالساً، واقفا) وشكل من خلالها ظلالاً وإيحاءات واسعة رفد بها معجمه اللغوي، وهنا فإننا لا نستطيع أن نقف عند حدود اللفظة العادية التي لا تؤدي إلا معناها المعجمي المحدد، بل لابد من الدخول لمعجمها الأدبي؛الذي يخضع فيه اللفظ لسياقه؛ لنتمكن من الولوج لإيحاءاتها ودلالاتها المشكلة لمعجمها.

لقد عُرِّف المعجم بأنه : "ديوان لمفردات اللغة مرتب على حروف المعجم"[٢] وفي هذا التعريف نوع من التعلق بتعريفات القدامى للمعاجم، فإذا ما قمنا بمقارنة هذا التعريف بتعريف المعجم الأدبي، الذي يدور محوره حول مجموع الألفاظ الموظفة في الأعمال الأدبية، سنجد

---

[١] **ديوان أمل دنقل**، ص ٤٣٢ .
[٢] **المعجم الوسيط**، مجمع اللغة العربية، ج٢، مرجع سابق، (عجم) .

اختلافاً، فالبحث في المعجم يتطلب مناوقوفاً على المعنى المحدد للفظ دون أن نبرحه، بينما يكون البحث في المعجم الأدبي، هو بحث في سياقات يخضع لها اللفظ، مع احتمال خضوعه لانزياحات تبعده عن معناه الأصيل[١].

وما دام اللفظ هو "المادة الأولى في بناء القصيدة الشعرية"[٢]، فلا بد له من أن يشكل المرتكز الأساس للمعجم الشعري، لذا كان المدار الأول للمعجم هو اهتمامه بهذه الألفاظ، وتوضيح دلالاتها، والكشف عن مستوييها، إذإن لكل لفظ مستويين : المستوى الأول : دلالة اللفظ العادية، وهي ما تدل عليه الكلمة ضمن حدود اصطلاح محدد، متفق عليه في الأفهام . والمستوى الثاني: دلالة اللفظ المكتسبة، وهي دلالة الكلمة الأساسية المتفق عليها مع ما تولد عنها من معاني جديدة غير مألوفة في تفاعلها النصي.

ولعل المعجم الشعري الذي يتشكل في مجمله من مجموعة ألفاظ يدور النص في فلكها، تأتيأهميته كما يقول محمد مفتاح : بأنه" وسيلة للتمييز بين أنواع الخطاب وبين لغات الشعراء والعصور، لكن هذا المعجم يكون منتقى من كلمات، يرى الدارس أنها مفاتيح النص أو المحاور التي يدور عليها".[٣] فالألفاظ المهيمنة على النص الشعري تشكل أداة، نستطيع بها أن نلج عوالم النص، وأن نكتشف محوره الذي يدور عليه، و من خلال القبض على الألفاظ الطاغية في النص نستطيع أن نميز بين أنواع الخطابات وانتماءاتها؛ فثمة فرق بين مفردات تنتمي إلى عالم السياسة أو عالم الاقتصاد، ومفردات تنتمي إلى خطاب ديني.

إن قراءة المعجم الشعري تتم من خلال عدد من المرتكزات:

أولها: القبض على الألفاظ المهيمنة على النص أو الديوان الشعري.

ثانيها: تحديد ومتابعة الألفاظ التي استخدمها الشاعر على مستوى النص أو الديوان.

ثالثها: متابعة الترتيب الذي نظم الشاعر به ألفاظه.

رابعها:إذا كانت (الألفاظ حقولا والجمل ظواهر)[٤]، فلا بد من تتبع الحقول التي تنتمي إليها الألفاظ.

---

[١] حبيب، بروين، **تقنيات التعبير في شعر نزار قباني**، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩م، ص٥٣ .
[٢] الرباعي، عبدالقادر، **الصورة الفنية في شعر أبي تمام**، ط١، ١٩٨٠م، جامعة اليرموك، أربد، ص٢٤١
[٣] مفتاح، محمد، **تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)**، دار التنوير، بيروت، ١٩٨٥، ص ٥٨ .
[٤] خالد سليمان، خليل حاوي، **دراسة في معجمه الشعري**، مجلة فصول، ع ١_٢، مايو، ١٩٨٩، ص ٤٨ .

تنتفي الشعرية ولا تتحقق الغاية المرجوة للدلالة، إذا حاولنا دراسة الألفاظ بمعزل عن تراكيب الجمل داخل السياق الشعري، لأن تعلق الألفاظ المكونة لجمل النص الشعري وانصهارها وتداخلها وترابطها داخل سياقاتها، هو الذي يحدد الدلالة، ويفجر الشعرية، ويسهم في بناء معجمها اللغوي إسهاما فعالا. فمثلا نجد لمحمود درويش في تجربة المرض معجما شعريا، مكتظا بعناصر الكون الطبيعي المتفاعلة مع شعوره العميق، من العواطف والتساؤلات التي تتولد عن قلق الذات الهاجسة بين أفكارها وأحاسيسها، كالبحر، السماء، الليل، الشمس، المدينة، النهر ..، فهذه الألفاظ المنتمية إلى حقل الكون، لم تكتسب بعدها الشعري والدلالي والإيحائي في إفرادها وعزلها، بل حققت وجودها وتخصيبها ودلالاتها المعجمية الجديدة، من خلال توظيف الشاعر لها في بناه التركيبية داخل سياقه الشعري، بعد أن صهرها بشعوره وأحاسيسه وربطها بتفاعلية مع نسيج نصه.وعليه، يكون النص ولادة متجددة، ترتبط بالوعي الجماعي، كما ترتبط بالواقع من خلال علاقات تواصلية، على أن النص لا يظهر الواقع بقدر ما يضيئه ويستشرفه ويكشف عنه، فالعمل الأدبي حينما يتلاقح مع مفردات الكون والواقع، فإنه بذلك يكتسب عمقا دلاليا من خلال انفتاحه على آفاق وأبعاد كبيرة، مما يبعث فيه الحركية بدلا من سكونيته.

صاغ الشاعر المعاصرمعجمه، باختياره ألفاظا دالة من واقع حياته، جلب بها انتباه الآخرين، وأثار دهشتهم، .وحين تستجيب لغة الشاعر لمتطلبات الحياة، فإن ذلك يعد تطويرا لها وبعثا، وبما أن متطلبات الحياة المعاصرة تختلف عن متطلبات الحياة الماضية، فإن ذلك يستدعي لغة وأساليب جديدة غير مقيدة، من هنا أعلن الشاعر المعاصر ثورته، فخرج عن الكلمات المعجمية الجافة ؛ لأن استخدام الكلمات بما هي عليه في المعاجم لا ينتج شعرية، لذا تحول بمفرداته وألفاظه وتراكيبه إلى لون جديد، وتوظيف فعال، وتشكيل يتلاءم وتجربته الشعرية ويرقى بها، فجاءت ألفاظه المعجمية بصبغتها الجديدة وتعالقاتها، محملة برؤاه ومواقفه، فرحاً كانت أو حزناً، مرضا أوصحة، وهذا أحد وجوه حداثة معجمه اللغوي.

يقوم بناء التشكيل الشعري على مفردات وتراكيب، لها دورها الفاعل في حمل المعاني معتمدة على اللغة والمضمون، فيتشابك المضمون والبناء بانسجام تام في بناء النص الشعري وبهذا تكون اللغة كائنا حيا، متجددا، يتنامى داخل النص الشعري، بقدر ما يمنح له من علائق انفعالية وعاطفية وفاعلية متبادلة مع عناصر البناء الكلي، فالشاعر من خلال لغته التي هي أداة فنه الشعري، يخلق قوة تجديدية وشاحنة، إذ تصبح كلماته داخل نصه ذات حمولات وسمات خاصة، تكتسب دلالات جديدة في سياقها النصي، وهنا يخرج الشاعر بالألفاظ من جمود قاموسيتها إلى خلق جديد، بما يبعثه فيها من روح، وما يضفيه عليها من شعور وخيال وعاطفة وهو " يحاول قدما الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة "، ولعل هذا الخروج " هو

خلق للمسافة بين اللغة المترسبة وبين اللغة المبتكرة في مكوناتها الأولية وفي بناها التركيبية وفي صورها الشعرية "[١].وبهذا يغدو الشعر طاقة داخل طاقة اللغة؛ مما يخرجها عن المألوف، وينحو بها نحو آفاق الفرادة والمجاوزة والإبداع، والتجديد "واستكشاف دائم لعالم الكلمة، واستكشاف دائم للوجود عن طريق الكلمة"[٢] .

حقل المرض وأثره في معجم السياب الشعري

اهتم الدارسون بالمعجم اللغوي بركنيه الدلالي والتركيبي، لكن الدراسات الحديثة امتازت على دراسات القدامى من حيث العناية والاهتمام به "لأن المعجم هو لحمة أي نص أدبي وسداه، ويمثل المخزون اللغوي الكامن في حافظة المبدع"[٣].

إن قدرة الشاعر في اختيار مفرداته، وتميزه في انتقاء ألفاظه الدالة، يسهم في بناء شاعريته، ويرفع مستوى أداء معجمه لغويا وفنيا، فالولوج إلى المعجم اللغوي للشاعر يساهم في فهم ذات الشاعر من ناحية، كما يسهم في النفاذ إلى المعاني التي يريد الشاعر كشفها من ناحية أخرى، لأن " التدقيق في خواص المعجم اللغوي يكشف لنا عن كثير من اتجاه حركة المعنى داخل الأبيات، كما يكشف عنها داخل المحور الذي تدور فيه، وفي نفس الوقت يقودنا إلى اتصال المعنى بالعناصر التي تحيط بالشاعر على اختلافها، سواء في ذلك العناصر المادية التي تقع تحت الحواس أو العناصر المعنوية التي يدركها الإنسان ولا يراها، فموقف الشاعر من كل هذه الأمور يكشف عن موقفه إزاء العالم، وانعكاس الموقف على رؤيته الشعرية "[٤].

يجدالناظر في النصوص الشعرية لدى شعراء تجربة المرض المعاصرين، حقولا متعددة ومتباينة تشتبك مع فكرة المرض، لتشكل معجما شعريا زاخرا بأطياف متنوعة، تعين الباحث في تحليل مستوياتها اللغوية، كما تسهم في إثراء هذه التجربة وتوسيع دلالاتها وإيحاءاتها، لقد استمد الشاعر روافد معجمه منحقول متعددة ومتنوعة: منها ما ينتمي إلى حقل الموت، ومنها ما ينتمي إلى حقل الأسطورة، وآخر يتصل بعالم الجسد، وحقل يتصل بالمكان والجغرافيا، وحقل يتصل بالدين، وحقل يتصل بالتراث العربي والإنساني، علاوة على حقل المرض.

يبرز حقل المرض كمكون رئيس من مكونات تجربة شعرية المرض، ويظهركرافد لغوي، يمدالشاعر بطاقات لغوية هائلة، تسهم بشكل جلي وواضح في رفد معجمه الشعري، على

---

[١] كمال أبو ديب، **الشعرية**، مؤسسة الابحاث العربية، بيروت، ١٩٨٧، ط١، ص ٣٨ .

[٢] إسماعيل، عز الدين، **الشعر العربي المعاصر**، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط٣، المركز العربي، القاهرة، ١٩٧٨،،ص١٧٤.

[٣] محمد صلاح زكي أبو حميدة، **الخطاب الشعري عند محمود درويش**، دراسة اسلوبية، ط ١، ١٤٣١/ ٢٠٠٠ مطبعة مقداد، غزة، ص٦١ .

[٤] محمد عبد المطلب **قراءة ثانية في شعر امرئ القيس**، ط ١٩٨٦ ص .٢٩٩ .

مستوى المفردات ومستوى التراكيب، ومستوى بناء النص.نلمس ذلك بوضوح عند السياب في دواوينه الشعرية التي أنشأها في تجربة مرضه :(المعبد الغريق، ومنزل الأقنان، وشناشيل ابنة الجلبي)، حيث جاء حقل المرض مهيمنا على هذه الدواوين، وقد تمثل ذلك على مستوى المفردة؛ من حيث وفرة استعمال الشاعرلمفردة المرض الدالة، سواء أكانت بشكل مباشر أم كانت على مستوى الإشارة والتلميح، أم على الإيحاء، مع تباين هذا المعجم بين مفردات قاموسية ومحدثة ومخالفة للقياس وعامية، ومن حيث العناية بالقيمة الإيحائية للأصوات، كحروف المد، وياء المتكلم، والهمس، والجهر، وصيغ التكرار، ومن حيث العناية بالقيمة الإيحائية للألفاظ، كالكلمات المضعفة، والكلمات المحكية المعبرة عن صوت، بما يذكي لديه مشاعر الألم والحزن..

كما برز أثر المرض في مستوى تركيب الجملة، حيث نقف-مثلاً- على بعض ملامح صياغة الجملة لدى السياب، كالوصل والفصل بين التراكيب، والتقديم والتأخير بين أجزائها، والذكر والحذف، وظاهرة الإضافة، والتعبير بالجملة الإسمية، والجملة الفعلية، والجمل القصيرة، والجمل الممتدة، والجمل الاعتراضية، والصياغة الفنية أو التقريرية للجمل.

١. **مفردات دالة على المرض بشكل مباشر**:تزخر دواوين السياب بمجموعة ألفاظ مباشرةٍ تدل على المرض، وتكشف عن صراع الشاعر الجسدي والنفسي الذي يعتريه،معبراً من خلالها عن انفعالاته وأفكاره، ابتعثها الشاعركأدواتٍ تنظيميةٍ، استطاعَ بها أن ينظمَ إشاراته وعالمه ودواخله، وقد أحال كثيراً من هذه المفردات ضمن تجربته، معبراً بها عن واقعه المعيش بآلامه وأوجاعه، بعد أن أذابها داخل جسد نصه الشعري، وربطها بعلائق متعددة ضمن نسيج النص،باعثاً فيها دلالاتٍ جديدة، تتوافق مع حالته أو تتقاطع معها، مثل :الداء، يشل أنفاسي، تمزق الرئة، خيوط الدم، السعال، الشقاء، الرئة الأكيل، الشحوب، تبكيها، اكتئاب، النشيج، الألم ... .

نتوصل من خلال هذه المنظومة المعجمية لألفاظ المرض، أن معجم الجسد المريض كان شبه متنحٍ في الشعر العربي القديم إلا نادراً، وأن الثقافة العربية القديمة لم تحفل به، وتفتقد الكثير مما يدور في عالمه، حيث كان الجسد الإنساني مغيباً في حالاته المرضية، وربما كان مرد ذلك "لأنها تعتقد أن في هذا ما يهدد الجسد الجماعي وثقافته العامة المتمركزة حول مقولات العائلة"[١] لذلك فإنهم لم يتأملوا هذا الجسد لحظة مرضه، ولم يستقصوا أوجاعه، وربما غلب على ظن الشاعر القديم أن تقديم صورة عن مرضه، هي لون من ألوان الضعف أو ضرب من الخطيئة واللوم، لاعتقادهم أن الجسد في حالة مرضه لا يجوز وصفه أو الوقوف على ألمه، لأن ذلك يعد

---

[١] هلال، عبدالناصر، **خطاب الجسد في شعر الحداثة**، قراءة في شعر السبعينات، مركز الحضارة العربية، ٢٠٠٥، ص ١١ .

وخزاً في الجسد الذكوري، لذا لم نجد قراءة حقيقية تجلي حركة الذات وتموجاتها لحظة مرضها أو تكشف أبعادها أو ترصد تحولاتها أو تثري معجمها اللغوي بهذا الحقل الواسع .

لقد انماز الشاعر المعاصر عن الشاعر القديم في دخوله هذه التجربة – تجربة المرض – وولوجه بابها في شعره، مستكنهاً عوالمها، كاشفاً بعبوره هذه المرحلة عن حقل ثري يغني تجربته،متأملاً في تجاوز هذه اللحظات المرضية في حدود سياقه الفني،متغلغلاً في عمق تجربته التي أمدته بطاقات موحية، وروافد خصبة لغة وإبداعاً، لهذا استدعى أصحاب هذه التجارب مرضهم الذي حل بهم، وتحركوا في عالمه ضمن احتمالات وتأويل، وقد جعلوا من نصوصهم جسداً فنياً يحمل تباريحهم ورؤاهم وقدراتهم الاختزالية والتخييلية، فباحت قصائدهم بتجليات أسرارهم .

لقد مثلت تجربة المرض بحقلها المعجمي الواسع، مشتركاًجمالياً شعرياً عند السياب ودنقل ودرويش رغم اختلاف رؤاهم الشعرية تجاهه، لكنهم أبانوا من خلال نصوصهم عن علاقتهم بالمرض والموت والحياة، حيث تناول كلٌ مرضه، ونظر إليه وقرأه من زاوية محددة ارتآها، حيث تبدى أن لكلٍ وعيه ومنظوره وتعامله في كشف علاقاته وحركيته مع تجربته وتجلياتها، فوعيهم الشعري ساقهم إلى كتابة تجربتهم المرضية "بوصفها حالات ارتقاء صوتي وشفافية، من خلالها يستطيع الشاعر أن يقرأ العالم"[(1)]، فكانت هذه التجربة طرحاً وصل من خلاله الشعراء إلى اكتشاف العالم؛ فقد وقفوا على تجربتهم وامتاحوا من معجمها، طارحين أسئلتهم ورؤاهم كمفاتيح لقراءة عالمهم، كاشفين عن ملامحهم أمام قوة المرض، مع إدراكهم مسبقاً أن المرض هو إدراك للواقع، وبهذا العمق نهض المعجم الشعري عندهم، من خلال دلالاته المتماوجة، والبعيدة، وتشابكاته المتعددة، منفتحا على آفاق احتمالية، قد تكون مقصودة بوعي الشاعر أو غير مقصودة.

إن تجربة المرض واضحة في إبداع السياب، حيث استمد مفرداته كمفهوم إبداعي، فعبر من خلالها عن أدق تفاصيل الإحساس الإنساني في لحظات المرض بشفافية واضحة، وبوصف واقعي منتقى وحساسيته إزاء ذلك، فعبر عن صورته الجسدية، وقواه المنهارة، وكساحه، مع إصراره على حياته حتى لحظته الأخيرة .

إن هذا الكم من مفردات المرض، يدل دلالة يقينية على خبرة مرضية متراكمة عاشها الشاعر، وخبر جزئياتها المتراكمة، استطاع بها أن يقرأ الكون والعالم، فهو أشبه ما يكون بمقاتل

[(1)] المرجع السابق نفسه، ص ١٨ .

يخشى عدوه، يستعد له أتم استعداد. كما تشير هذه المفردات إلى قوة المرض المتسلط على جسد الشاعر، الذي أصبح يفقد أجزاءه ويلمس عطبها في كل وقت، ويخسر حياته شيئاً فشيئا، وهو ما حدث بمعناه الحقيقي وليس على سبيل المجاز.

٢. **تراكيب دالة على المرض بشكل مباشر**: إن اللفظ المفرد لا يشكل شعرية إذا ما عزل عن سياقه النصي أو عن تركيبه اللغوي، لكنه يكتسب سمته الشعرية من خلال تعالقه مع سياق النص، ومن خلال ارتباطه بالبناء العام للنص، وتفاعله معه . لقد أكسب السياب مفردات المرض دلالات واسعة، وشعرية ناهضة حينما ربطها بالسياق النصي، حيث حملها مضامينه ورؤاه، وقد جاءت كالتالي : عصرت يدي من ألمِي، أصرخ في الظلام أستجير، كآهة الهجير، أحس بانكسارة الظنون في الضمير، كشمعة تذوب في الظلام، تعبت من صراعي الكبير، تعبت من تصنع الحياة، حناجر تمزق الهواء بالأنين، انطفا سنا الشباب، أنهش الحجار، الجرار جف ماؤها، مناجل العصور، وتذبل النجوم في أوائل السحر، ليقتل السعال والهزال، أحس أنني أذوب، أتعب، ترجف مقرورة، يعصرني أسى ضار، تملأ كأسه الشقوة، هذا العالم المنكود، وفيه الجوع والآلام، فيه الفقر والداء، أحدق في وجوه السائلات أحالها السقم ولونها الطوى، تخنق صوتي الدمعة، تقطع العروق في يدي، لأهون أن أموت لديك وحدي دون حشرجة ولا أنه، يمسك نفسه ويئن من ألم، ولى صباها فهي ترتجف الكهولة، حجار ندائي، وصخر فمي، صغار من حصاد الجوع والداء، من مرضي، من جاريَ انهار على فراشه وحشرج، يمص من زجاجة أنفاسَه المصفّرة، أخاف من ضبابة صفراء، يقص جسمي الذليل مبضع، أخاف أن أزلق في غيبوبة التخدير، من رئة تغفو، أن أحس بالمبضع حين يجرح، أصيح لا يرد لي عوائي، سوى دم من الوريد ينضح... الخ .

تمكن الشاعر من إقامة تراكيب دالة على المرض بشكل مباشر، ومع هذا التمكن فإن الشاعر لم يجعل تلك التراكيب ثابتة بل جعلها متصلة مع نسيج القصيدة الكلي ومرتبطة بنوع من الذوبان مع البنية الكلية للسياق النصي، ومن خلال هذا الترابط والتعالق النصي استطاع الشاعر أن يكسب نصه شعرية من خلال الدلالات الواسعة التي تحملها تلك التراكيب .

٣. **مفردات وتراكيب ذات علاقة بحقل المرض** : الدم، من السرير الأبيض، يمص من زجاجة أنفاسه المصفرة، يقص جسمي الذليل مبضع، كأنه يقص طينة بدون ماء، غيبوبة التخدير، دم من الوريد ينضح من رقادي المخدر، في سريري، وأبواق سيارة من بعيد، المستشفيات، العكاز، لا تيأسي من رجوعي، شاهدة بين القبور تبكي، أيشتري هذا القليل الشفاء، كف الطبيب، تجرح في جسمي، فأرمي الدواء، أرمي العصا، هرع الطبيب إلي، الصمت عميق، وكنت أصيح من أرقي، ويعلكني الحديد، ومن دمي ملأ الأطباء قناني، يا لنقالات إسعاف، يا غربة الروح في دنيا من

الحجر، أنسى نكبتي، وتذوب أوجاعي، آه لو رجلاي كالأمس تطيقان المسير، عامان من نزع بلا موت، وأنت في سفينة القرصان، دهليز مستشفى، ومض المشارط، سفت من دمي سفا ومن لحمي، تعالي فالمسي ساقي واشفيني، لقد جعنا وفي صمت حملنا الجوع والحرمان، المشرط القارس، طبيبي أراد، لقد قص .. مد المجس الطويل .. لقد جره الآنا . أواه .. عاد، يحلم أنه يسير دونما عصا ولا عماد،سريراً نمت فيه أنث منه الآه بعد الآه، الناس تسير إلى القمم لكني أعجز عن سير – ويلاه – على قدمي، وسريري سجني، تابوتي، منفاي إلى الألم، عكاز في يدي اليمنى، عكاز ؟ .. بل عكازان. تحت الإبطين يعينان،فقد كان مثلي كسيحاً يدب بكرسيه مستريحا .

إن المفردات والتراكيب ذات العلاقة بحقل المرض كثيرة ومتعددة، ولا يسع المجال لحصرها، فليس المقصود هنا هو رصد مفردات وتراكيب معجم المرض، بقدر ما هي حاجة إلى التدليل على هذه الظاهرة، التي تدل على أن العلاقة بين المفردات لم تقتصر على التجاور الحيادي، ولم تبق على ثباتها، بل تطورت بتطور العلاقات داخل النص،حيث أخذت شكلاً ومفهوماً واسعاً، لقد أقام السياب "علاقات التجاور بين الكلمات، لأن تلك العلاقات بما فيها من تآلف أو تنافر أو تواز أو جدل هي أداة هامة من أدوات إثراء القاموس الشعري، وتوليد الإيحاءات والدلالات في القصيدة الحديثة، فلم تعد المفردة مقصودة لذاتها، برغم كل الجهد المبذول في انتقائها، ولكن لما تدخل فيه من علاقات لا تحدد معناها فحسب، ولكن تحدد معنى القاموس الشعري كله، ونوعية النغمة المرتبطة به أو الحالة النفسية التي يوحي بها"[(١)].

لقد شكل معجم المرض عند السياب من خلال تعالقاته النصية معاني جديدة، ودلالات عميقة، كما استطاع هذا المعجم أن يستقطب ألفاظا من الحقول الأخرى، متجها بها صوب حقل المرض من خلال الحالة النفسية التي أضفاها الشاعرعليها، ومن خلال ربطها بدلالة المرض عموما.

حقل الموت :

في تجربة المرض تناول (السياب ودنقل ودرويش) الموت في دواوينهم الشعرية، ووظفوا ألفاظا تحوي مفردات متعددة دالة عليه، هذه الألفاظ والمفردات جاءت متنوعة المصادر والروافد؛ والتنوع هو إثراء للغة الشاعر وبعث لها .

لقد تناول شعراء تجربة المرض الموت بأبعاده الواقعية والرمزية، وعبروا عنه بألفاظه المباشرة الدالة، فهو (الموت، والردى، والحتف، والجنازة، والكفن، والجثة، والهلاك والنهاية ..)

[(١)] التناص وتحولات الشكل في بنية القصيدة عند السياب، صبري حافظ –**www.qonat.org** .

كما عبروا عنه بألفاظ موحية تدل عليه، دون إشارة إليه بلفظ مباشر كما نجد عند درويش في جداريته(أملي العضال، انكسر النشيد، بطحاء هاويتي، المدى المهدور، الغياب، الفصل الأخير، الزمن السريع، وقت الحصاد، ناحت مطوقة، تراب في شراييني) وكما عند السياب (خلا البيت، الصمت عميق، قري يا ذكريات ونامي، ماتت النار في ظله، أبوابه صامتة تغلق) أما عند أمل دنقل فنجد(لم أجد غير عينين لا تبصران، الأوجه الغائبة، ولا يلتقي بأحد، لحظة القطف، أنها سقطت من على عرشها في البساتين)علاوة على عناوين القصائد التي تشير إلى الموت وتوحي به، كما نجد عند السياب (ثعلب الموت، نداء الموت، وصية من محتضر، عكاز في الجحيم، الشاهدة، الليلة الأخيرة، نسيم من القبر، نفس وقبر...) وكما نجد عند دنقل مثل (ضد من، السرير، لعبة النهاية) هذه الألفاظ لم تأت مفردة، بل جاءت ضمن صيغ لغوية متنوعة، لذا أصبح القاموس اللغوي للشاعر المعاصر أداة تعبيرية، لا يقف عند حدود المعنى المعجمي المباشر، بل فتح آفاقا متعددة للتأويل والدلالة، وغداالنص الشعري قادرا على إقامة عالمه اللغوي الفريد، حيث أصبح المعجم الشعري لصيقا بعالم المعنى .

المعجم اللغوي في جدارية درويش

لعل الناظر في المفرداتِ والتراكيبِ التي تشيرُ إلى الموتِ في جدارية محمود درويش، يجدها ناتجة عن حالة المرض التي عاشها الشاعر، فظهورها يشكل ملمحاً بارزاً من خلال حضورها المكثف والمتزاحم، كدلالةٍ على قصدية القصيدة نحو هذه التجربة، إن ألفاظَ الموتِ ومفرداته وتراكيبه ومشاهده، شكلت حضوراً بارزاً ومتجلياً في جل الفقرات الشعرية في هذه القصيدة .

جاء المعجم الشعري في الجدارية متنوعا، خاضعا للدلالات التي تحيلها رؤية الشاعر الشعرية للموت أو تراهن عليها، ولعل ثقافة الشاعر " وهو يرفع جداريته في وجه الموت، تنسجم تماما مع المقصدية المراهنة على ملامسة الحقيقة الوجودية التي انتهى إليها الشاعر في طوافه الطويل، هذا الطواف الذي يقترب من أجواء رحلة البحث عن الخلود التي كابدها جلجامش. بحثا عن النبتة النادرة "[١].من هنا وظف درويش عددا من المفردات الدالة على الموت في قصيدته .

لعل المسألة الشعرية هي مسألة لغوية قبل كل شيء "لأن ما يميز القصيدة المعاصرة ليس هو خروجها عن الأوزان القديمة، وطريقة الكتابة والبناء فحسب، بل الذي يميزها فعلا عن القصيدة الكلاسيكية هو لغتها وقاموسها الشعري، وهو قاموس أسطوري وتراثي بالأساس، فأغلب

---

[١] المساوي، عبدالسلام، **جماليات الموت في شعر محمود درويش**، مرجع سابق، ص ٥٨ .

الشعراء .... كانوا يدركون أن اللغة الشعرية القديمة لم تعد تجدي نفعا في هذا العصر، ومن ثم كان الإقبال على لغة التراث الشعبي وأساطيره؛ لما يزخر به من رموز وصور شعرية"(١).

إن قدرة الشاعر اللغوية التي تميز أعماله هي هذا القاموس الشعري، أو بالأحرى هذا التراث الإنساني الذي كان يستقي منه رموزه وصوره، يقول ت.س .إليوت في حديثه عن اللغة الشعرية : إن "اللغة التي تتداولها كل الطبقات هي التي تعبر أصدق تعبير عن الانفعال والوجدان"(٢)من هنا اندفع إليوت إلى الأخذ بهذه اللغة في شعره؛ لما تحمله من إرث حضاري عميق، فجاء معجمه الشعري حافلا بلغة جديدة، تقترب من الواقع والحياة المعاصرة حد الذوبان. ولعل اللغة التي يقصدها إليوت هي لغة التراث، لما تتصف به هذه اللغة من سحرية، ونفوذ في الأحاسيس والأعماق والنفوس؛ فتصبغها بصبغتها الخاصة، وتترك أثرها الفعال فيها، إن" اللغة التي يتداولها الناس قد تكون أحيانا أقوى من لغة القاموس، لأنها عندما تندرج في سياق القصيدة، تتصفى فتصير رمزا "(٣).

ولعل الناظر في المعجم الشعري لدى شعراء تجربة المرض المعاصرين، يجد أن هذا المعجم قد شكلته مجموعة من الشرائح المتنوعة والمتباينة زمانا ومكانا، فقد صبت مجموعة من الروافد المتعددة والمتنوعة في مصادرها وأزمنتها فيه، فشكلته، وأغنته برموزها ودلالاتها، يأتي على رأس تلك الروافد؛ الروافد ذات المصدر التاريخي، والأسطوري، والديني، والثقافي، وغيرها، ومع أن هذه الروافد مختلفة المشاربِ والبيئاتِ إلا أنَ الشاعرَ قامَ باستنطاقها واستلهامها؛ للتعبير عن رؤيته للواقع الراهن، فجاء معجمه الشعري متنوعاً، مما منح نصهُ بعداُجديداً وحياةً جديدةً، كما استطاع الشاعرُ في الوقت نفسهأن يمنحَ هذهِ الأشكالَ داخل نصه بعداً جديداً من خلال استخدامه لها ضمن رؤيةٍ معاصرةٍ .

يرى خليل الشيخ(٤)أن الالتفات إلى معجم الجدارية يوضح طبيعة الاشتباك مع فكرة الموت، ويساعد في تحليل مستوياتها اللغوية، ويرى أن الحقول الدلالية التي تنتظم معجم الجدارية تنقسم إلى :

---

(١) بلحاج، كاملي، **أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة**، قراءة في المكونات والأصول (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٤، ص٥٥ .

(٢) ت.س.إليوت، **مقالات في النقد الأدبي**، ترجمة لطيفة الزيات، دار الجيل للطباعة، القاهرة، ص ٤٩ .

(٣) دريزة سقال، **الأرض الخراب والشعر العربي الحديث**، دراسة تأثير قصيدة ت.س إليوت في الشعر العربي، ط١، ١٩٩٢، منشورات ميريم، لبنان، ص ٢٣ .

(٤) أنظر خليل الشيخ **http://www.mahmoddarwish.com** .

١. كلمات تتصل بالتصورات الدينية : (ملاك، الشهيد، الصلوات، النبي، الشيطان، ......) .

٢. كلمات تتصل بالأسطورة (وتشكيل الجدارية في القديم) : (الجرة المكسورة، الفخار، مسلات الموتى، الرعاة، الهودج، الأساطير القديمة، السحر، ......).

٣. كلمات تتصل بالفلسفة : (المطلق، الزمان، العدم، الوجود، اللازمان......) .

٤. كلمات تتصل بالأدب: (شاعر، المجاز، القديم، الجديد، الشكل، المرايا، الوصل، المسرحية، ما بعد الحداث، المؤلف، سياق النص، ....) .

٥. كلمات تتصل بالجسد : (الدم، الوريد، الولادة، جسدي، الشهوة، الاحتضان، الاعتصار، وحدة الجسدين، الغرائز، ....) .

٦. كلمات تتصل بالجغرافيا: (مصب النهر، الساحل السوري، بابل، الصحراء، طريق دمشق، بلاد الرافدين، ....) .

إن تحليل الجدارية من منظور التفاعل النصيكما يرى الشيخ يعيد مجدداً مسألة :

١. انفتاح الجدارية على مرجعيات متعددة، وانساق مختلفة، وتقاطعات حضارية، وأمكنة حيوية تنتمي إلى جغرافيا محددة أو فضاءات مبهمة دالة .

٢. يسعى النص عبر عمليات متعددة إلى إنتاج دلالات الجدارية التي تمزج الشعري بالفلسفي بالديني؛ لتشكيل بناء فني قادر على تصوير حضور الذات وغيابها من خلال جدل لا ينتهي .

٣. هذا المعجم الذي يطغى فيه التجريد على التجسيد، والفكري على المادي، وعالم الغيب على الشهادة يدفع المتلقي إلى مستوى بلاغي جديد تماماً، تتنامى عبره جمل شعرية ذات معمار إيقاعي ساحر، قادر على أن يجمع بين الغنائية الهامسة تارة، والإنشاد المفاجئ ثانية، والبوح الحميم تارة ثالثة .

٤. هذا المعجم يكشف أن الاشتباك مع فكرة الموت كان يحتمي برموز الحياة، ويعيد فضاءاتها إلى الواقع لتكون هذه العودة نقطة التحرر للذات من فكرة الموت .

إن المعجم اللغوي في جدارية درويش تنتمي كلماته إلى حقول متعددة ومتنوعة، تتراوح بين الأسطورة والفلسفة والجسد والجغرافيا كدلالة على ثقافة الشاعر من ناحية، ودلالةعلى المرجعية التي يحيل إليها المعجم، إذ إن هذه العودة إلى هذه الروافد المتشكلة تكشف عن انفتاح القصيدة على الزمان والمكان، ولم تعد محددة بأطر جافة، من خلال انفتاحها على آفاق متعددة،

فذات الشاعر التي تعيش حالة ألم شديدة، جراء مرضها تخلق عوالم أخرى تنتمي إلى الطبيعة أو إلى الجغرافيا أو إلى الفلسفة، لها سماتها الخاصة والمختلفة، كما أن لها القدرة على التشكيل لتقيم جدليتها وحوارها مع الموت الذي يشكل الحقل الأكبر لدى الشاعر، مما أكسب معجمه الشعري مفردات ذات انتماءات وتفرعات ومعان مختلفة .

وإذا ما نظرنا في نمطية معجم جدارية درويش من الناحية الصرفية والتركيبية، فإننا سنجد أفعالاً، وأسماء، وجملاً أسمية، وجملاً فعلية، وأشباه جمل، تتشكل على النحو التالي من حيث انتماؤها إلى تلك الحقول المهيمنة على لغة الديوان :

١. **الأفعال .**

أ. أفعال تنتمي إلى حقل الإنسان : قالت، غابت، أرى، أحلم، كنت، أعلم، ألقي، أطير، أكون، سأصير، جئت، يقول، يظهر، فعلت، أسمع، أحس، أجد، مت، أعرف، أمضي، ما زلت، تصدع، أسل، اقتربت، انبعثت، عزفت، أشير، تكبر، نعرف ... .

ب. أفعال تنتمي إلى حقل الرؤيا والرؤية : أرى السماء هناك، رأيت ما يتذكر الموت وما ينسون، أرى جسدي هناك، رأيت طبيبي الفرنسي،رأيت أبي عائداً من الحج،رأيت شباباً مغاربة، رأيت ريني شار، رأيتهما يشربان النبيذ، رأيت رفاقي الثلاثة ينتحبون، رأيت المعري نقاده، رأيت بلاده تعانقني بأيد صباحية ... .

جـ. جمل فعلية تنتمي إلى عالم الغيب والمرض : ويحملني، ألقي بنفسي، جئت قبيل ميعادي، فلم يظهر ملاك، لم أسمع هتاف الطيبين، ولا أنين الخاطئين، يوجعني، لا أحس بخفة الأشياء، ما زلت حياً، أمضي إلى ما لست أعرف، أسل من عدمي وجودي، أحترق الجناحان، اقتربت من الحقيقة، عزفت عن جسدي، أحرقني وغاب، يصنعني ويصرعني الفضاء اللانهائي المديد، فليعتصرني الصيف، غابت في ممر بياضها، أحفظ اسمك جيداً ...الخ .

٢. **الأسماء .**

أ. أسماء تنتمي إلى حقل الكون والجغرافيا : الممر اللولبي، السماء، الفلك الأخير، البحر، غمامة، سماء المطلق، أبدية بيضاء، ملاك، مدينة الموتى، الأرض اليباب، مطر، جبل تصدع، عشب، الرماد، الماء، الفضاء، الصيف، صخور الكهف، الدرب، الأزهار، شقائق النعمان،

الجداريات، أرض، ريح، البحيرة، نجمة، التين والصبار، مصب النهر، الزر الالكتروني، الطرق، الساحل السوري ... الخ .

ب. أسماء تنتمي إلى حقل الإنسان : اسمك، أيدي، نفسي، هتاف الطيبين، أنين الخاطئين، الحالمين، جسدي، رحلتي، بصيرتي، لغتي، خطيئتي، خطاي، مخيلتي، العابرون، الرسول، الغرباء، اسمي، قصيدتي، أنوثتي، جرحك، نبض في، دمي، الوريد، عاطفتي، الممثل، الشهود، وخز دمي، باطنك الشفيف، منزلتي، أصدقاء، مركباتك، المشاعر، الوليد، أبان، أمك، قلب، حكمتي، صوتي، جسدي ورائي، الناجون، طرفة ابن العبد، امرؤ القيس، المعري، الخطباء ...الخ.

جـ. أسماء تنتمي إلى حقل المرض : أنين، ممرضتي، الحقن، المخدر، طبيب، ضرب، الإغماء، ضربة شمس، المصاب، العمى، جنون، البلد الحزين، المحبطين، مرض الخيال، شراييني، نقطة الضعف، نظام الطب، جهاز التنفس، مرضي، الأرض المريضة، الهذيان، الصراخ، الجسم المريض، وظيفة القلب، التنفس، الخوف، الجرح، الوجع، العدم المريض، سيارة الإسعاف، حبة أسبرين، الحمى .

د. جمل أسمية تنتمي إلى حقل المرض والغياب والموت:كل شيء أبيض، واللاشيء أبيض، أنا وحيد، أين مدينة الموتى، أنا الغياب، أنا السماوي الطريد، المكان خطيئتي، الغريب أخ الغريب، ما اسم جرحك، كل نبض فيك يوجعني، الملح يوجعني، أنا لست مني، هذا الصوت وخز دمي، أأنا الفقيد، الوقت صفر، أنت أحسن حالاً ...الخ .

لعل نظرة ثاقبة في نصوص تجربة المرض لدى الشاعر المعاصر، تدل على وفرة استعمال ألفاظ المرض، وما يتولد عنها من اشتقاقات توحي بعمق هذه التجربة، ولا غرابة أن يمتد معجم المرض لدى هؤلاء الشعراء في تجاربهم المرضية مخترقاً فقراتهم الشعرية،حاملاً دلالات تحيل إلى حقول مختلفة، فالسياب في دواوينه (منزل الاقنان) و(المعبد الغريق) و(شناشيل ابنة الجلبي)،يشكل المرض ودلالاته ومفرداته تغلغلاً في عناوين قصائده، وداخل بنائها النصي، وتمتد هذه الدلالات لتشمل المرض المؤدي إلى الموت .ولعل الناظر في هذه الدواوين يلمس فيها الآتي :

١. إن الوجهة التي تسلكها العناوين في معجم المرض ومعظم المعاني النصية تتجه مترصدة حركة المرض والموت بمفهومهما الميتافيزيقي .

٢. نجد التأمل في المرض ثم الإفضاء نحو الموت، كون المرض بوابة للموت .

٣. جاء الشعرمقاوماً للموت وجهاً لوجه .

٤. شكل الموت في شعر السياب قبل مرحلة المرض مفهوماً يدل على البعث والحياة، بينما أصبح الموت في هذه المرحلة نهايةً حتميةً لا مفر منها .

٥. شكل الموت لديه في مرحلة المرض نهاية لا سبيل إلى الخلاص منها، مما جعل معظم قصائده متقاربة في هذا الطقس.

لقد أخذت الألفاظ أبعادا جديدة داخل المعجم الشعري من خلال توظيفها وتفاعلها، فقد صارت محملة بشحنات تفاعلية ترابطية، فظهرت قوة القصيدة من خلال قوة القاموس المستخدم وصدى كلماته، حيث لم يكتف الشاعر بقوة اللفظ وحده، بل وظف معه العديد من الأسماء والمناطق ليزيد من شحن الموقف عمقا .

استخدم الشاعر المعاصر في تجربة المرض لغته الخاصة التي منحها من قاموسه المتداول، مبتعدا بها عن التقليد، كما جاءت تراكيبه مختلفة عن التراكيب التقليدية، نلمس فيها تحديثاً مبنياً على روابط إسنادية تختلف عن البناء التقليدي، وهذا يقودنا للوقوف أمام نص جديد، يتشكل ليؤسس ثورة في بناء القصيدة، ونلمح التجديد في توظيف الشاعر المعاصرللصورة بشكل يتجاوز التشبيه والاستعارة، ودخوله عالم الأسطورة، ليحملها شحنات شعرية، تستمد طاقتها من ماضي الأسطورة، مستنفرا قدراتها وطاقاتها فيحمل تجربته، ليقول ما لا يستطيع غيره قوله، علاوة على ما نجد من استخدام للرمز بكثافة،

استمد شعراء تجربة المرض لغتهم الشعرية من قاموس الحياة اليومية مثل : المرض، الوجع، الألم، الممرضة، المستشفى .... حيث نتلقىمعجماً شعرياً مفعماً بالألفاظ، إذ يلحظ المترصد لهذا المعجم توظيفا للأسماء والشخصيات التاريخية، باعتبارها رموزاً، فصار تمثله للرمز والأسطورة أكثر وعياً بأبعادهما الخلاقة، لذا فقد تمثل الشعراء الشعرية بمفهومها الواسع المتجاوز لكل فكر ضيق، وبذلك فإنهم حاولوا أن يخلصوا الشعر مما علق به في مراحله السابقة، كالرومانسية، حيث نجد عند هؤلاء الشعراء " ديمومة التوتر، وعدم القناعة والرضا بالواقع الراهن، ومحاولة استشراف آفاق جديدة "[1]لذا فان النص المعاصر لم يرفض الماضي لكنه جاء مختلفاً معه،ومتجاوزاً عنه .

أمامستوى بنية اللغة المعجمية فقد تجاوز النص الجديد المعجم التقليدي المتداول في النصوص القديمة،فقدم معجماً جديداً، يتماشى وتطورات النص الشعري العربي المعاصر عموماً، كما ينفتح على أبعاد أكثر إنسانية، فجاءت ألفاظه من القاموس المتداول، بسيطة، لكنها موحية،

[1]هيمة، عبدالحميد، **علامات في الابداع الجزائري**، دراسات نقدية، ج١، ط٢، رابطة اهل القلم، صطيف، الجزائر، ص ٦٩ .

تحمل أبعادا رمزية عميقة،حيث جاءت المفردات تحمل تحولاً عن المرحلة السابقة؛ فهي أكثر انفتاحاً على الوجودوالإنسان، إلاأنها تخفي عمقاً بانفتاحها على دلالات عديدة، تأخذ حضورها من خلال توظيفها وتعالقها . كما تبرز ظاهرة الثنائيات التي اتخذها الشاعر كوسيلة للمقابلة بين عوالمه، معبرا عن تناقضات الوجود، هذه الثنائيات شحنت النص بالحركة التي تتولد من خلال المقابلة بين الأضداد .

إن موضوع المرض، احتل مكانة في المعجم الشعري، باعتباره رمزاً يفتح باب التأويل لما يحمله من أبعادأثناء توظيفه، فهو الرحمة، وهو الموت، وهو الهلاك، وهو السلطة، وهو المنفى، وهو الجنة، وهو النار، لهذا جاء متناقض الحضور، مضطرب الأفق اضطراب الشاعر ذاته، ليفتح أبواب القصيدة على الغياب وعلى فضاء لا نهاية له، فثيمة المرض المسيطرة على النص، ولدت الحركة داخل النص الذي لم يتوقف عند حد معين.

من خلال قراءة ديوان السياب (شناشيل ابنة الجلبي) نلاحظ توزع ألفاظه على حقول دلالية محدده مثل: حقل المرض، حقل الموت، حقل الإنسان، حقل الكون، حقل الجغرافيا، وتعد هذه الحقول ذات سلطة مهيمنة على المعجم الشعري في الديوان، فحضورها يتحكم في البناء العام للديوان، إن غلبة حقول على أخرى يرسم ملامح بناء النص والديوان ككل، ومن جهة أخرى فإن طبيعة المعجم الشعري تعد مدخلاً لمساءلة لغة النص الشعري عموماً، لهذا فإن تتبع اللغة انطلاقا من معجمها الشعري يكون أساسا في الحكم على طبيعة تشكل لغة النص ككل .

ثانياً :التشكيل اللغوي الأسلوبي

القصيدة الحديثة تحمل بذوراً ثورية في وجه الرومانسية، التي بدورها تنصب على الذاتية، من ذلك أن الشعر الحديث يتجرد من تلك الذاتية،ويخلق وجوداً آخر،بعيداً عن ذاته، وإذا كان الشعر الرومانسي بمجمله شعراً غنائياً، يميل إلى العاطفة الوجدانية فإن الشعر الحديث هوإحياء وبعث وولادة، وهو ثورة على الرومانسيين؛ إذ تكون القصيدة في الشعر الحديث مستقلة عن صاحبها، كما أنه انعكاس للواقع ولكنه في الآن نفسه، هو إبداع للواقع وثورة عليه، أي أن الشعر المعاصر يحمل سمة المجاوزة، وهو هنا يختلف عن الرومانسية؛ إذ يتجاوز الفردية إلى الجماعية، من النظرة الشخصية والاجتهاد الفردي المرتبط بالفرد إلى تكاتف الجماعة، ففي المجاوزة ثورة شعرية تجسد الموقف العام، وليست مقصورة على الوزن والقافية.

إذا كانت التجربة الشعرية هي في مرحلة أولى تجربة لغوية، فإن حرص الشاعر وخوفه على لغته، ظهر مكرراً في مقاطع متعددة من القصيدة، فدرويش الذي يخاف على لغته نجده حريصاً عليها[١]:

أخاف على لغتي

فاتركوا كلَّ شيء على حاله

وأعيدوا الحياة إلى لغتي ! ..

ويتمثل حرصه على لغته وتعلقه بها بقوله[٢] :

لا أريد الرجوع إلى بلد

بعد هذا الغياب الطويل ...

أريد الرجوع فقطْ

إلى لغتي في أقاصي الهديل

لقد بدأ الشاعر هذا المقطع من خلال التكرار (لا أريد، لا أريد) القائم على النفي، ثم عقب بهذا التكرار بكلمة (أريد) القائمة على الإثبات، فالشاعر من خلال التكرار الذي أقامه على الفعل (أريد)مثبتاً ومنفياً قد حقق إيحاءً دلالياً واسعاً، وثراءً لغوياً من خلال هذا الاستخدام.إن هذاالتكرار

---
[١] جدارية درويش، ص٦٦ .
[٢] المرجع نفسه، ص٦٧ .

يظهر معاناة الشاعر، وإلحاحه على ما يريد من معنى يشغله، وهو لا يكرر عبثاً وإنما جاء التكرار قوة داعمة لقصيدته من حيث البناء والصورة والمتخيل.

لعل من ابرز الإرهاصات الناهضة بالشعر المعاصر هو ما نجده من تلاقح بين النثر والشعر؛ فقد تأثر الشاعر المعاصر بالأساليب النثرية ذات الشعرية العالية،فكان التأثر متجسداً من خلال اهتمام الشعراء بلغة الحوار، ولغة السرد ومن خلال علامات الترقيم ومن خلال الجمل الاعتراضية .

علاوة على ما تقدم فقد كان للتفعيلة دورها التحولي الكبير في لغة الشاعر المعاصر، فقد كان للمزج بين التفعيلات الذي أدى إلى تفتيت تلك الهيمنة العروضية دور على مستوى النهوض والإشراق الدلالي من خلال ذلك الاحتكاك بلغة النثر، فما عادت الأذن هي الأداة الوحيدة للتلقي بل أصبحت العين أداة للتلقي، كما أصبح الذهن أداة أخرى .

لقد أسهمت فنية التدوير في ولادة لغة شعرية جديدة لا تقف عند حدود صارمة، فالتدوير أسهم في ولادة الجملة الشعرية، وهدم مفهوم البيت مما أدى إلى شكل جديد على مستوى اللغة المتجاوزة إلى معانٍ دلالية واسعة .

وربما كان من أهم الأسباب التي تحولت بالقصيدة المعاصرة نحو التجدد اللغوي والدلالي وحتى الإيقاعي، تلك التغيرات الثقافية والتحولات التي أصابت الأشكال الفنية الأخرى، مثل الرسم والغناء والرواية والقصة والتمثيل، مما أثرى اللغة الشعرية وفتحها على تأويلات شتى .

ولعل استقلال القصيدة عن مبدعها وعن واقعها، هو من أخص خصائص الشعر المعاصر، إذ يتم ذلك عبر تقنيات وآليات تجسد ذلك، ولعل المستويات الأسلوبية التي أغنت لغة الشعر المعاصر لدى شعراء تجربة المرض متعددة ومتنوعة، إذ نجدها في التكرار، وفي التناص، وفي الانزياح الأسلوبي، وفي التنوع الأسلوبي بين الخبر والإنشاء، وفي تأثرها بلغة الموروث، وفي تأثرها كذلك بلغة النص القرآني، كل ذلك عمق تلك اللغة ونوع من أساليب الشعراء من خلال التقاطهم للغة الحياة اليومية، وميلهم نحو لغة متصوفة أحياناً أخرى، والتجائهم إلى تقنية القناع الذي يتحدث من خلاله الشاعر متجرداً من ذاتيته، وكذلك من خلال الرمز ودلالته .

إن المتتبع لهؤلاء الشعراء (السياب، دنقل، درويش) في شعرية المرض، يرى أن تجديدهم في الشعر المعاصر لا يقف عند الاختلاف من حيث الشكل عن القصيدة العمودية، أو كسر رتابة البيت الشعري، أو في ثورتهم على العروض، أو في تحطيمهم لوحدة الوزن، أو في اعتمادهم على التفعيلة كبديل شرعي للنسق المتوارث في البحور الشعرية، بل قد تجاوزوا ذلك إلى اللغة

الرؤيوية، التي تحمل في طياتها ثورة في التعبير، وثورة في الإيقاع، مع مخالفة ظاهرة للموسيقى في الشعر الكلاسيكي المتوارث، مما انعكس على إثراء اللغة بوجه عام .

إن الجديد في التجربة الشعرية المعاصرة، هو ما تحمله من تحولات حضارية يدركها الشاعر بوعي؛ إذ إن واقعه الاجتماعي والفكري مختلف عما كان عليه السابقون، من هنا فإنه اتصل وانفصل؛ فقد اتصل مع تراثه ومع العالم، ولكنه انفصل عنهما ليبدع شيئاً، ويضيف تجربة جديدة، بل إن الرؤية لدى كل شاعر منهم في نظرتها للمرض تختلف عن الآخر .

ولعل المتتبع للغة الشعرية في تجربة المرض، يرى أنها لغة مولدة للإدهاش من خلال انزياحها، ومن خلال خرقها للغة المعيارية، ومن خلال ميلها للحوار، والتي جاءت محملة بالمفارقات القائمة على التجسيد، والتضاد، مطوعة لغة الفنون الأخرى في بناء تجاربها، إذ نجد لغة الشعر المعاصر ترتفع بخصوصية عن اللغة العادية .

لقد حاول الشاعر المعاصر أن يأخذ تجارب وأفكار الأقدمين مع المرض،ليقيم توازناً فنياً يراه، ويبني عليه،ليخلق من ترويضه للمرض إبداعاً فنياً خلاقاً، يقوم على اللغة، ساعياً لخلق تجربة شعرية جمالية من تجارب الموت السابقة،تسهم وتسبغ ألواناً وأشكالاً متجددة على الحياة، لذا أفاد من أساطير الفناء والخلود، وجعل من تلك الأساطير والأفكار مكونات تتضامن مع لغته الشعرية، يدفعها نحو الحياة والتدفق، كما تدفعه هي إلى الابتكار، وتمنحه ثباتاً في وجه الموت، فتكون حصانة ضد التلاشي .

لقد استخدم الشاعر المعاصر في نصه الشعري آليات فنية، صاغ بها مفرداته وتراكيبه وجمله من خلالها، وهي :

١- **التكرار**.إن للتكرار دوراً رئيساً في بناء التراكيب الشعرية وإنتاجها، وهو "لا يأتي اعتباطا، إنما يأتي لهدف مقصود"[١]، وهو يقع ضمن مستويات :

أ- **تكرار الصيغ** . ١. ويكون بتكرار الأدوات / الدواخل : حروف النفي، الظروف، أدوات النداء، حروف العطف، حروف الجر .

٢. تكرار الصيغ والعبارات، ويكون بتكرار صيغ مثل : صيغ الأمر، أو صيغ النهي، أو صيغ الاستفهام، أو صيغ العطف، أو صيغ النداء، أو الجمل الفعلية.

---

[١] قطب، محمد، **دراسات قرآنية**، ط٢، ١٤٠٠ ـ ١٩٠، دار الشروق، بيروت، ص٢٤٥ .

ب- **التكرار الفني.** ويكون بتكرار حرف روي أو قافية موحدة، أو اختيار ألفاظ وتراكيب محددة، أو اختيار لفظة معينة، أو عبارة شعرية، أو سطرٍ شعري، أو لازمة تتكرر في مجمل مقاطع القصيدة.

أولا . تكرار الصيغ بتكرار أدواتها: وهذا التكرار ملمح يكثر وروده في قصائد تجربة المرض في الشعر المعاصر، من ذلك ما نجده في ديوان (المعبد الغريق) للسياب، ففي قصيدة (شباك وفيقة) يكرر ياء النداء لغير العاقل، يقول[١] :

يا صخرة معراج القلب

يا (صورَ) الألفة والحب

يا دربا يصعد للرب

لعل الوظيفة الأسمى للتكرار تتمثل في دعمه ترابط النص وتماسكه، ما تتمثل في إنعاشها للمتلقي، فالتكرار من خلال أداة النداء (يا) يحقق علاقة متبادلة بين عناصر النص المختلفة، علاوة على تأكيده، فكما يقع في بداية الجملة فإنه يقع في ثناياها أو في أواخرها.ففي قصيدة (أمام باب الله) نرى السياب يلجأ ويتوسل إلى الله سبحانه وتعالى، عن طريق النداءطالباً شفاءه، يقول[٢]:

يا راعي النمال في الرمال

وسامع الحصاة في قرارة الغدير

أصيح كالرعود في مغاور الجبال

كآهة الهجير .

أتسمع النداء ؟ يا بوركتَ، تسمع

وهل تجيب إن سمعت ؟

صائد الرجال

وساحق النساء أنت ؟ يا مفجّع

يا مهلك العباد بالرجوم والزلازل

---

[١] ديوان السياب، ص ١١٩ .

[٢] المرجع نفسه، ص ١٣٥ ــ ١٣٦ .

يا موحش المنازل .

ولعله في هذا النداء يتوجه إلى ربه بأن يمنّ عليه بالشفاء من خلال الموت، إذ يرى في موته راحة وسلاما، أخف وطأة من حالة المرض التي يعيشها ويعانيها، يقول[١]:

أريد أن أعيش في سلام :

كشمعة تذوب في الظلام

بدمعة أموت وابتسام .

ونراه يعلن في نهاية القصيدة عن طلبه الموت، يقول[٢] :

منطرحاً أصيح، أنهش الحجار :

"أريد أن أموت يا آله ! "

ونجدالتكرار يقع في حرف الجزم (لمْ) كأداة للنفي، يوضح من خلالها موقفه الرافض لزحف المدينة، ويستهجن هذا التصرفويستغربه، يقول[٣] في قصيدة (أم البروم) :

ولكن لمْ أرَ الأموات يطردهن حفارُ

من الحفر العِتاق وينزع الأكفان عنها أو يغطيها

ولكن لمْ أرَ الأموات، قبل ثراكِ، يجليها

إن السياب في هذه القصيدة التي يشيع فيها حنينه، ويجسم فيها ألمه من زحف المدينة على المقبرة؛ إذ أصبحت المقبرة جزءاً من المدينة، نراه يكرر لا النافية من خلال قوله[٤] :

فلا ساق ولا مطعم، في الكوخ ظلوا، واعتلى النعش

رؤوس القوم والأكتاف .. أفئدة وأسماع

ولا عين ترى الأم التي منها خلا العش

---

[١] المرجع السابق نفسه، ص ١٣٦ – ١٣٧ .
[٢] المرجع نفسه، ص ١٣٩ .
[٣] المرجع نفسه، ص١٣٠.
[٤] المرجع نفسه، ص١٣٢

فالشاعر في هذا المقطع يرسم صورة ليتامى ثلاثة، تسمع أمهم ضجتهم وهي ترقد في قبرها، فعاشوا حالة الضياع، والشاعر هنا ينفي عنهم أية مساعدة من الآخرين؛ أصحاب القلوب والأسماع الميتة، فلا شفقة على حالهم ولا رأفة فيهم لأنهم أيتام، فإذا كان هؤلاء المستغلون لم يرقبوا للأموات حرمة أو كرامة، فكيف سيرقبون في حي شفقة ؟، لقد استطاع السياب من خلال تكراره لأداة النفي أن يربط بين وحدات الكلام، وأن يربط بين هذه الفقرة الشعرية وما سبقها من جمل .

ولعلنا نلمح أن الشاعر قد استخدم في القصيدة نفسها أسلوب الشرط : والشرط لا يتحقق فعله إلا إذا تحقق جوابه، يقول[١] :

إذا ما ذرذر الأنوارَ في أبد من الظلمة،

ودبت طفلة الكفين، عارية الخطى، نسمة

تلم من المدينة، كالمحار وكالحصى من شاطئ رمل،

نثار غنائها وبكائها، لم تترك العُتمة

سوى زبد من الأضواء منثور.

فقد لعب إسلوب الشرط دوراً دلالياً بارزاً على مستوى المفارقات بين الشرط وجوابه، وهو يستخدمه في القصيدة نفسها حينما يقول[٢] :

إذا ما هزت الأنسام مهد السنبل الغافي

وسال أنين مجداف

كأن الزورق الأسيان منه يسيل في حلم،

عصرت يديّ من ألم.

فقد استخدم(إذا) وفعلها (هزت الأنسام مهد السنبل) .. وجوابها (عصرت يدي من ألم).

---

[١] المرجع السابق نفسه، ص١٣٢ .

[٢] المرجع نفسه، ص١٣٤ .

وكما استخدم الشاعر الشرط، فإنه قد استخدم الاستفهام بكثرة بارزة في نصوصه، ففي قصيدته (أمام باب الله) يقول[١] :

أتسمع النداء ؟ يا بوركتَ، تسمع .

وهل تجيب إن سمعت ؟

وفي قصيدته (دار جدي) نجده يستخدم الاستفهام (وأطرق الباب، فمن يجيب، يفتح ؟)[٢] وكأنما يعلن عن خواء الدار واختفاء أهلها الذين كانوا يعمرونها، كما يستخدم حروف الجر لما لها من علاقة لغوية واضحة (في بيت جديَ، ازدحمن فيه – كالغيوم / تختصر البحار في خدودهن والمياه. فنحن لا نلم بالردى من القبور / فأوجه العجائز / أفصح بالحديث عن مناجل العصور / من القبور فيه والجنائز)[٣] .

وفي القصيدة نفسها يستخدم الشاعر النفي، للدلالة على سلب قواه التي انهارت، وعلى جسمه الذي يتلاشى شيئاً فشيئاً، **يقول**[٤] :

ولن يظل من قواي ما يظل من خرائب البيوت :

لا أنشق الضياء، لا أعضعض الهواء،

لا أعصر النهار أو يمصني المساء

إن استخدام الشاعر لهذه الأدوات المكررة ساهم بشكل فعّال في التحام عناصر النص، إذ إن هذه الأدوات ربطت بين الكلمات والجمل ما ربطت بين الأفكار وشدتها تماسكي قوي فاستطاع من خلالها أن يشكل بناءاً لغوياً محكماًوأن يقيم نسيجاً مترابطاً قائماً على مفردات اللغة وأدواتها.

ويلجأ محمود درويش في جدارية إلى استخدام تكرار النفي، فهو حين يلج الأبدية البيضاء، يؤكد وحدته في هذا البياض المطلق، منطلقاً من تكراره لأداة النفي والتي استغلها الشاعر ليربط بين جمله السابقة وجمله اللاحقة، علاوة على ما تفيده من ترتيب وتناسق في رؤيته، يقول[٥] :

فلم يظهر ملاكٌ واحد ليقول لي :

---

[١] المرجع السابق نفسه، ص١٣٥ .
[٢] المرجع نفسه، ص١٤٣ .
[٣] المرجع نفسه، ص ١٤٣ – ١٤٤ .
[٤] المرجع نفسه، ص١٤٥ .
[٥] **جدارية درويش**، ص ١٠ – ١١ .

"ماذا فعلت، هناك، في الدنيا ؟ "

ولم أسمع هتاف الطيبين، ولا

أنين الخاطئين، أنا وحيدٌ في البياض،

أنا وحيد ...

لا شيء يوجعني على باب القيامة.

لا الزمان ولا العواطف . لا

أ ُحِسُّ بخفَّةِ الأشياء أو ثقل

الهواجس . لم أجد أحداً لأسأل :

في هذا المقطع القائم على النفي المكرر، فإنه قد أدى إلى الربط بين أجزاء الكلام كما أدى إلى تماسك نصه من خلال هذه الأدوات التي ربطت بين الكلمات في الجملة الواحدة. فالشاعر يبني نصه بناءً مغايراً،فيقيم عالماً رمزياً يبحر فيه الشاعر من خلال نفيه للمكان وللزمان وللوجود، وكأنما هو في عالم خيالي، ينطلق فيه من بداية حديثه في تعيين اسمه من قِبل امرأة، والتي تغيب في الممر اللولبي، ليجد نفسه في عالم آخر؛ عالم سماوي أبيض تحمله حمامة بيضاء صوب طفولة أخرى، فهو ينفي لإثبات وحدته .

واستثمر شعراء تجربة المرض المعاصرين النداء المتتابع على مستوى السطر الشعري، ففي قصيدة (دار جدي) للسياب يقول[١] :

"اه يا عروس

يا توأم الشباب، يا زنبقة النعيم !"

طريقه ابتناه بالحنين والغناء :

براعم الخلود فتحت له مغالق الفناء.

وبالغناء، يا صباي، يا عظام، يا رميم.

---

[١] **ديوان السياب**، ص١٤٥ .

أما درويش الذي يتعالق مع موته جراء عمليته الجراحية، فإننا نجده يصف هذا الموت ويسمه ويعيّنه، من خلال قرنه وربطه بإلصاق علامات فارقة ليصبح معروفاً بعيداً عن المجهولية، فالشاعر يربط موته بمفردات الحياة ورموزها، كل ذلك لإبراز هوية الموت وتعريفه وتشخيصه؛ كي يتمكن من السيطرة عليه والإحاطة به أو ضبطه "وإقناعه بضرورة التمهل ريثما يرمم أعطاب اللغة التي تسبب بها وهن الجسم وضعفه "[1] **يقول[2]** :

يا موت ! يا ظلِّي الذي

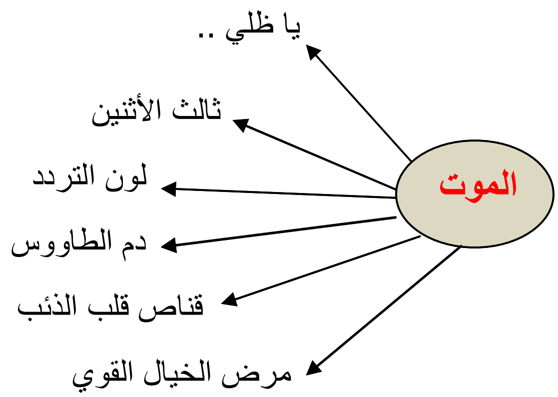
سيقودني، يا ثالثَ الأثنين، يا

لونَ التردُّد في الزُمُرُّدوالزَّبَرْجَدِ،

يا دمَ الطاووس، يا قناصَ قلب

الذئب، يا مرض الخيال !

لقد رسم الشاعر الموت بصورة أقامها على أسلوب النداء المكرر المتتابع، وتظهر على الشكل التالي[3] :



ولعل توسل الشاعر بأسلوب النداء المكرر برفع صوته للموت، حاملاً رغبة الذات وميولها ومقصديتها، ومحاولتها الانفلات من قسوة المرض / الموت، في اللحظة الحاضرة المخيمة عليه،والتي تشكل حصاراً نفسياً عميقاً، يشير بعمق إلى أزمة الذات، ومحاولتها التفلت من هذه السلطة الغاشمة .

---

[1] المساوي، عبدالسلام، **جماليات الموت في شعر محمود درويش**، مرجع سابق، ص٦٣.
[2] جدارية درويش، ص ٥٢.
[3] أخذت هذه الترسيمة من كتاب جماليات الموت في شعر محمود درويش، عبدالسلام المساوي، مرجع سابق، ص٦٣.

إن إلحاح الشاعر على استخدام تقنية التكرار لأسلوب النداء في مواجهة الموت، كان أسلوباً استراتيجياً دقيقاً يشكل استعداداً للموت، ومهادنة واستجداء ومراوغة له " فحين يتعلق الأمر بانقضاض الموت على الجسد، فإنها (الذات) لا تجد مندوحة من التفاوض والمراوغة، واختيارسبيل اللغة المهادنة، في محاولة لتأجيل هجوم الموت الشرس على حشاشة الجسم المعنّى بأدوائه"[١]. لذا ألح الشاعر على تكرارهذه الأداة اللغوية (النداء)ليشكل مظهراً لغوياً متسقاً من خلال تتابعها وتكرارها، مما أدى إلى تماسك شديد بين مفردات المقطع المشكلة له، علاوة على ما أحدثته من تناسق إيقاعي، وعلى ما أقامته من علاقات معنوية بين ألفاظ النص وما تدل عليه وتشير إليه من معانٍ.

ولعل تأزم الذات والهيمنة النفسية المتسلطة عليها، بسبب حصار المرض المتشكل بصورة الموت، ألجأ الشاعر لأن يتتبع ترسيمة مهادنة للموت، تقوم على وصفه وتعيينه، من خلال فتح باب الحوار معه والتفاوض؛ لما للموت من سلطة وغلبة على الذات. من هنا كان موقف الشاعر ضعيفاً، وفي كل ذلك فإنه يكشف عن تفاصيل الموت، وكأنما يسلط عليه الأضواء من كل الجهات للإحاطة به، استعداداً للحرب القادمة معه، لذا حاول الشاعر أن يسلك مع الموت أساليب السلام .

ولا يقف الشاعر المعاصر عند حدود أسلوب معين، بل نجده يعدد أساليبه ويشكلها، مما يثري لغته ودلالاتها، فهذا السياب يستخدم في نهاية قصيدة (دار جدي) أسلوب الاستفهام، دلالة على نضوب الحياة، وأفول الزمن، واستفحال المرض الشديد، وقدوم الموت الذي لا مفر منه، **يقول**[٢] :

أهكذا السنون تذهب؟

أهكذا الحياة تنضب ؟

ولعل الاستفهام يستحوذ على كلما تتشكل رموزاً، تحتوي شحنات من المشاعر والأحاسيس، وهذا يدل على أن الكلمات أرواح تكتظ بالمشاعر متفاعلة داخل القصيدة بحيوية، ولعل هذا الاستفهام ولد شعوراً باللوعة واحتراقاً وأسى، علاوة على الغضب من المصير الذي لا يرضاه الشاعر،ولكنه ما دام عاجزاً عن تغيير هذا المصير، فهو يحتمل ويصبر دون أن يتوقف عن الأمل في الخلاص والنجاة، وربما شكل هذا الاستفهام في تجربة المرض قضية إنسانية

---

[١] المساوي، عبدالسلام، **جماليات الموت في شعر محمود درويش**، مرجع سابق، ص٦٥ .
[٢] ديوان بدر شاكر السياب، ص١٤٨ .

واجتماعية وفردية كبرى "فيها صدق وعمق بدرجة يمكن لها أن تؤثر على الناس، وتلفت نظرهم إلى وضع إنساني سيء"[١].

<u>ثانيا. تكرار الصيغ والعبارات</u> : وفي هذا الأسلوب يكرر الشاعر كلمة، أو كلمتين أو سطراً شعرياً،أو سطرين شعريين أو مقطعاً شعرياً؛ ليستخدمه كلازمة تتكرر في مقاطع قصيدته؛ إذ إن لتكرار الصيغ والعبارات دوراً في القدرة التكثيفية للألفاظ، إلى جانب إعطائها الدلالات والإيحاءات الجديدة للنص، وهي بمثابة مركز تنفيس للشاعر، كما أنها عوامل ربط للقصيدة.

إن التكرار يفيد ويكشف "عن معاناة الشاعر النفسية"[٢] ففي جدارية درويش **يقول[٣]** :

تقول ممرضتي :

كنتَ تهذي طويلاً، وتسألني :

هل الموت ما تفعلين بي الآنَ

أم هو موتُ اللغةْ ؟

تتكرر جملة (تقول ممرضتي) في الجدارية ثلاث مرات، هذا التكرارُ رفعَ من وتيرة اللغة الشعرية، من خلال تركيزه على دور الممرضة في أزمنة متعددة، ومجيء كلامها موزعاً بين وصفها لمعاناة ذلك الجسد المثقل بضعفه، الرازح تحت أدويتهِ، والواقع تحت تأثير التخدير وبين دور الممرضة الإنساني، في تعاملها مع الجسد الإنساني، كي يستعيد شفاءه وتوازنه، ممّا ساعد على استحضار اللاوعي داخل الوعي الشعري، وهو بدوره قد زاد في لغة التكثيف الشعرية، وأعطى معاني كثيرة حول المعنى المراد .

إن التكرار ليس مقصوراً على عدد من الألفاظ في الجملة، بل قد تتكرر جملة كاملة، وقد تتكرر فقرات كاملة، فعلى مستوى الألفاظ والجمل، نجد درويش قد كرر ألفاظاً وجملاً[٤] :

سأصير يوماً ما أريد

سأصير يوماً فكرة

---

[١] النقاش، رجاء، **دراسة نقدية وفكرية لرواية ذاكرة الجسد ورواية وليمة لأعشاب البحر**، ط١، يناير٢٠٠١، مؤسسة دار الهلال، ص٥٤.

[٢] صالح، عالية محمود، **اللغة والتشكيل في جدارية درويش**، مرجع سابق، ص٣٤٠ .

[٣] جدارية درويش، مرجع سابق، ص٦٧ .

[٤] المرجع نفسه، ص ١٢ ـ ١٣ .

ثم ينتقل بعد مجموعة من الأسطر إلى تكرار هذه الأسطر :

سأصير يوماً ما أريد

سأصير يوماً طائراً، وأسل من عدمي

وجودي .

تكررت جملة (سأصير يوما) أربع مرات باللفظ والمعنى في مطلع كل جملة، وتكررت جملة (سأصير يوماً ما أريد) مرتين في هذا المثال، أما على مستوى النص، فنجد أن كلمة (سأصير) قد تكررتإحدى عشرة مرة، كما تكررت جملة (سأصير يوماً ما أريد) خمس مرات على مستوى النص، ممّا يشير إلى أهمية هذه الجملة التي ربطت أجزاء النص وحققت علاقة متبادلة بين العناصر المكونة للنص، كما عملت على إدهاش المتلقي وعلى هز ذاكرته وإنعاشها، وهي إلى جانب ذلك كله عملت على توليد معاني جديدة من خلال ارتباطها بسياقات مختلفة .

في جدارية درويش نجد كلمة الموت وما يدل عليها قد تكررتخمساً وخمسين مرة تحيل إلى الشاعر أحياناً بدلالاتها، وتحيل إلى الموت أحياناً أخرى، مما يضفي على رؤية الشاعر قوة في حديثه عن الصراع القائم بين الذات والموت،فمثلاً نجد ألفاظاً تحيل إلى الموت (الجنازة، التابوت، الكفن، القبر، الفناء، القيامة، العدم، الغياب، الرحيل، النهاية ...)، لذا أكتسبت هذه الكلمات المكررة كثافة عالية في الجدارية مما أسهم في بناء لغة النص وإيحائيتها، كما أن التكرار لها ساعد في فك ما غمض من دلالات النص من خلال هذا التتابع الدلالي، لأن بناء النص على هذا التكرار يفرز ويكشف عن القضية المحورية الكبرى المتمثلة في الصراع مع الموت في لحظات المرض.

كما تأتي أهمية هذا التكرار في ارتقائه بلغة الشاعر من خلال الأنساق التي يولدها التكرار وما يبعث من اتساق في النص وربط أجزائه بعضها ببعض، علاوة على أن التكرار يمنح النص قدرة على إعادة خلق صور لغوية جديدة ومتجددة .

ولا يقف التكرار عند ثبات المعنى،بل يكتسب لوناً وبعداً آخر إذ "يُظهِر الإلحاح على المعنى المراد تبليغه، ويترجم حالته والموضوع الذي يشغل باله في صَحوه وهذيانه (في غيبوبته)"[١].

---

[١] صالح، عالية محمود، **اللغة والتشكيل في جدارية درويش**، مرجع سابق، ص٣٤٠ .

إن وعي درويش في جداريته يبرز على (أرضه الوحيدة الممكنة) اللغة، إذ يكرر الشاعر (خضراء أرض قصيدتي) أربع مرات، وهو بذلك يكثف المعنى، فيلتحم الشاعر بقصيدته التي تمثل وطناً وأرضاً وخلوداً، يقول[١] :

خضراءُ، أرضُ قصيدتي خضراءُ عاليّة ...

تُطِلُّ عليَّ من بطحاء هاويتي

ويكرر ذلك (خضراءُ، أرضُ قصيدتي خضراءُ)[٢]، وكأنما هي قلقٌ يعيش ككيان داخل كيانه، ثم يكرر هذه اللازمة مرة أخرى في قوله[٣] :

خضراءُ، أرضُ قصيدتي خضراءُ

يحملها الغنائيون من زمن إلى زمن كما هي في

خصوبتها .

ولي منها : تأمل نرجس في ماء صورته

ولي منها

ثم ينتقل بهذه اللازمة التي هي أشبه ما تكون بكيان الشاعر، في موقع آخر في القصيدة يقول[٥] :

خضراءُ، أرضُ قصيدتي خضراءُ، عالية ...

على مَهَل أ ُدوِّنُها على مَهَل، على

وزن النوارس في كتاب الماء.

نلحظ أن هذا التكرار يشكل لازمة في القصيدة، كما يشكل تأكيداً للمعنى بقوة، بل لعله بعث دلالة موسيقية بما ينطوي عليه من إيحاء، وبما شكل من نقطة ارتكاز ضمن سياقات القصيدة.

---

[١] جدارية درويش، ص ٢١- ٢٢ .
[٢] المرجع نفسه، ص٣٣ .
[٣] المرجع نفسه، ص٤١.
[٤] المرجع نفسه، ص٦٨ .

ربما شكل هذا التكرار الذي يشبه اللازمةتأثيراً نفسياً على المتلقي، حيث سهل عليه فهم النص عن طريق التشكيل الذي أحدثه التكرار، من خلال ما إسهامه في ربط الأفكار وتسلسلها ومن خلال تعالق الجمل بعضها ببعض، إذ إن هذه العبارات المكررة هي جزء وبنية من الأداء الموضوعي، بل تكاد تشكل موقفاً يخلق مفردة أو صورة، ممّا يعطينا تصوراً عن حالة الشاعر، من خلال إيجاد علاقات واعية ومتجددة بين الكلمات، وبهذا يكون التكرار قد أدى إلى تسهيل فهم لغة الشاعر .

(تقول ممرضتي : أنت أحسن حالا)[١]إن تكرار هذه الجمل ثلاث مرات على مستوى النص، يعكس بوجه خاص أهمية ما يتحدث عنه الشاعر، وأهمية الحدث، إذ توحي كلمة (ممرضتي) المكررة في نص درويش، بالقدر الكبير من المعاناة والألم والوجع الذي يتكلم عنه، فالشاعر يلح إلحاحاً على حدث بعينه ضمن زمنه، كل ذلك لاستقصاء صورة كاملة عن المشهد، فينطلق في لغته صوب الإيحاء والتأويل القائم على التكرار .

تميل لغة درويش الشعرية إلى المجاز، فهي لغة مشذبة، تكاد تتفجر بخصوصيتها الشعرية، فهي ليست لغة معجمية جافة، بل "يستطيع أن يمنح المفردة طاقة شعرية بقدراته الذاتية، لأنه يعرف أن اللغة الشعرية هي موت اللغة وانبعاثها من جديد على يد الشاعر الماهر . والشاعر مخترع اللغة،بمعنى أنه يوظفها توظيفاً خاصاً يتلاءم مع تجربته الشعرية"[٢].

إن جدارية درويش تقوم على الحوارات والمشاهد المعتمدة على التكرار؛ هذا التكرار يتمثل لديه بأشكاله المختلفة : تكرار حرف، تكرار كلمة، تكرار جملة، تكرار مقطع، فالجملة الافتتاحية تقوم على تكرار جملة (هذا هو اسمك) ويكررها ثلاث مرات في قصيدته، في المرة الأولى والثانية كان ظهورها قصيراً، فتغيب، ثم تظهر في الثالثة متبوعة بأوامر ونواه، تخص الاسم وتؤكد أهميته، فالأوامر والنواهي جاءت في **قوله**[٣] :

هذا هو اسمكَ /

قالت امرأةٌ ،

وغابت في مَمَرٍّ بياضها .

هذا هو اسمكَ، فاحفظ اسمكَ جيداً !

لا تختلف معه على حرفٍ

---

[١] المرجع السابق نفسه، ص ٢٩ .

[٢] صالح، عالية محمود، **اللغة والتشكيل في جدارية درويش**، مرجع سابق، ص٣٤١ .

[٣] **جدارية درويش**، ص ١٥ – ١٦ .

ولا تعبأْ برايات القبائل،

كن صديقاً لاسمك الأُفُقُيِّ

جرِّبْهُ مع الأحياء والموتى

ودَرِّبْهُ على النُطْق الصحيح برفقة الغرباء

واكْتُبْهُ على إحدى صخور الكهف،

إن هذه الوصايا الخاصة بالاسم التي تبدأ بالتركيز على الذاكرة، وتنتهي بالحرص على الكتابة، وتحرص بين ذلك على إقامة علاقة حميمة معه، بعيدة عن الاختلاف، وعن الأبعاد التي تسهم في كسر آفاقه الفردية الخاصة لتذيبه في آفاق الأنا الجمعية، تبين في مجموعها أن الاسم معادل للهوية، وهو هنا بمثابة التعويذة التي تحتمي الذات بها عندما تلامس الجسد، وتحولها إلى آفاق أخرى لا يدل عليها سوى ذلك الاسم .

إن تكرار كلمات معينة يسهم في تتابع النص وترابطه، إذ إن اللفظة المكررة أو الجملة المكررة أو المقطع المكرر، لا يؤدي الدلالة نفسها التي أداها سابقاً، بل اكتسب معنىجديداً وبعداً جديداً وأفقاً جديداً، من خلال موقعه وترابطه بما بعده، لذا نجد التكراريسهم إسهاماً كبيراً في الربط بين وحدات النص الصغرى والكبرى؛ ويحكم العلاقات بين أجزاء الكلام داخل نسيج النص.

التكرار الفني

ويتمثل التكرار الفني من خلال حرف روي أو قافية، أو ربما من خلال اختيار لازمة؛ لتولد إيقاعا معينا، أو بحذف أدوات الربط . إن غياب أدوات الربط عامل في نقل صور خارجية متعددة ومشتتة، لكنها منظومة بخيط نفسي داخلي، إذ إن هذا العالم من المفردات المشتتة يقدم صورة متكاملة لدواخل الشاعر، ولعل في ذلك إيحاء فني لخلق التدوير العروضي، المتمثل بالابتعاد عن أدوات الربط، بل لعل هذا التكرار الفني المتمثل بالتخلي عن أدوات الربط يتمثل في قول أمل دنقل في قصيدته (ديسمبر)، من ديوانه (أوراق الغرفة (٨)) **يقول**[١] :

جثث تتراكم في الضفة الساكنة

بينما نحن – نمتلك النور –

عشب البحيرات – صوت الكناريا –

(١) **ديوان أمل دنقل،** ص ٤٥٣ .

مجالسة الورد – أنشودة المهد – رقص

البنات الصغيرات في العرس – تمتمة

القط في الصلوات – خرير الينابيع –

هذا التساؤل عن لون عينين عاشقتين

يستخدم أمل دنقل هذا التكرار الفني متخلياً عن أدوات الربط، لأن المعنى متحقق من خلال الرابط النفسي الذي يجمع شتات القصيدة. في قصيدة (الطيور) **يقول**(١) :

الطيور مشردة في السموات،

ليس لها أن تحط على الأرض،

ليس لها غير أن تتقاذفها فلواتُ الرياح !

ربما تتنزل كي تستريح دقائق ..

فوق النخيل – النجيل – التماثيل –

أعمدة الكهرباء –

حواف الشبابيك والمشربيات

إنها صور متنوعة تمثل تدفقاً، لتتابع حركة الفعل المضارع (تستريح)، فهي تلاحقه متتابعة لترسم لنا صورة مشهدية متتابعة، كسرت رتابة القول الشكلية، دون استخدام أدوات العطف؛ لتنسجم مع حالة الحركة المتأهبة للطير، فقد "عبرت القصيدة من بدايتها عن الطيور، وهي رمز لنمطين إنسانيين؛ الإنسان المروُض أو المدجّن، والإنسان العصي على التدجين، وكذا الطيور، ... لذلك ظلت مشردة في السماء، لا تزور الأرض إلا لكي تستريح قليلاً، أو لتلتقط رزقها، وما تلبث أن تعاود تشردها، لأن السلوك الإنساني المريب يفزعها"(٢) .

وقد جاء التكرار الفني لحاجة إيقاعية مثلما نرى في **قول** أمل دنقل(٣) :

تتحدث لي الزهرات الجملية

---

(١) المرجع السابق نفسه، ص ٤٥٥ .
(٢) الرواشدة، سامح، **فضاءات الشعرية**، دراسة في ديوان أمل دنقل، المركز القومي للنشر، أربد، (د.ت)، (د.ط)، ص٣٣ .
(٣) ديوان أمل دنقل، ص٤٤٢ .

أن أعينها اتسعت – دهشة –

لحظة القطف،

لحظة القصف،

لحظة إعدامها في الخميلة !

فالشاعر يكرر لفظ (لحظة)يحقق إيقاعاً موسيقياً يتناغم صوتياً مع إيقاع القصيدة المنتهي بحرف الروي (التاء المربوطة)، فقد كرر كلمة لحظة مضافة في الأولى إلى كلمة القطف، ومضافة في الثانية إلى كلمة القصف، ممّا يولد تناغماً صوتياً، وجرساً إيقاعياً، من خلال دلالة القطف والقصف المتواشجة من حيث دلالتها على الإعدام، والموت، والانسحاب من الحياة كما ولّد إيقاعاً منسجماً من خلال كلمتي (الجميلة والخميلة) بما توحيان به من دلالة على الحياة، إذ انحرف الشاعر بدلالتهما مفارقاً إلى الموت .

ولا نعدم التكرار الفني الذي يأتي على شكل لازمة في بداية القصيدة وفي وسطها وفي نهايتها، ففي قصيدة (خلا البيت) للسياب، حيث **يقول**[١] :

خلا البيت،لا خفقةٌ من نعالْ

ولا كركراتٌ على السلم،

فهو يصف خلو البيت من الأحياء،راسماً ما بعد مشهد الموت، ثم يكرر هذا الاستهلال في المقطع التالي[٢] :

خلا البيت،وانسلّ لون المغيب

إلى المخدع المقفر

لينتقل في نهاية القصيدة إلى إثبات هذه اللازمة، **يقول**[٣] :

خلا البيت إلا أنينٌ يابقا

يصعِّدها شاطئ من حنين

---

[١] **ديوان السياب**، ص ٦٣٠ .
[٢] المرجع نفسه، ص ٦٣١ .
[٣] المرجع نفسه، ص٦٣٢ .

وهنا نلحظ أن هذه اللازمة جاءت على صيغة الفعل الماضي، ممّا يدل على التأكيد، وأن هذا الأمر قد أثبت، حيث (الخلو) أصبح زمناً ماضياً، وشكل تأكيداً للمعنى بقوة، بل بعثت هذه الجملة (خلا البيت) دلالة موسيقية بما تنطوي عليه من إيحاء، فشكلت نقطة ارتكاز ضمن السياق الذي وردت فيه .

ويكون للأسلوب الإنشائي لدى الشاعر المعاصر دور في تحقيق الحوار الذي يصبه الشاعر من خلال أسلوب الأمر، فدرويش في جداريته يقول مخاطباً الموت[١] :

أجلسْ

على الكرسي ! ضعْ أدواتِ صيدكَ

تحت نافذتي . وعلّقْ فوق باب البيت

سلسلة المفاتيح الثقيلةَ ! لا تحدِّقْ

يا قوي إلى شراييني لترصدَ نقطةَ

الضعف الأخيرة .

....

فكنْ أسمى من الحشرات . كنْ مَنْ

أنت، شفافاً بريداً واضحاً للغيب.

كنْ كالحب عاصفةَ على شجري، ولا

تجلس على العتبات كالشحاذ أو جابي

الضرائب . لا تكنْ شرطيَّ سير في

الشوارع . كن قوياً، ناصع الفولاذ، واخلعْ عنك أقنعة

الثعالب . كنْ

فروسياً، بهياً، كامل الضربات . قل

---

[١] جدارية درويش، ص ٥٢ ــ ٥٣ ــ ٥٤ .

ما شئت ...

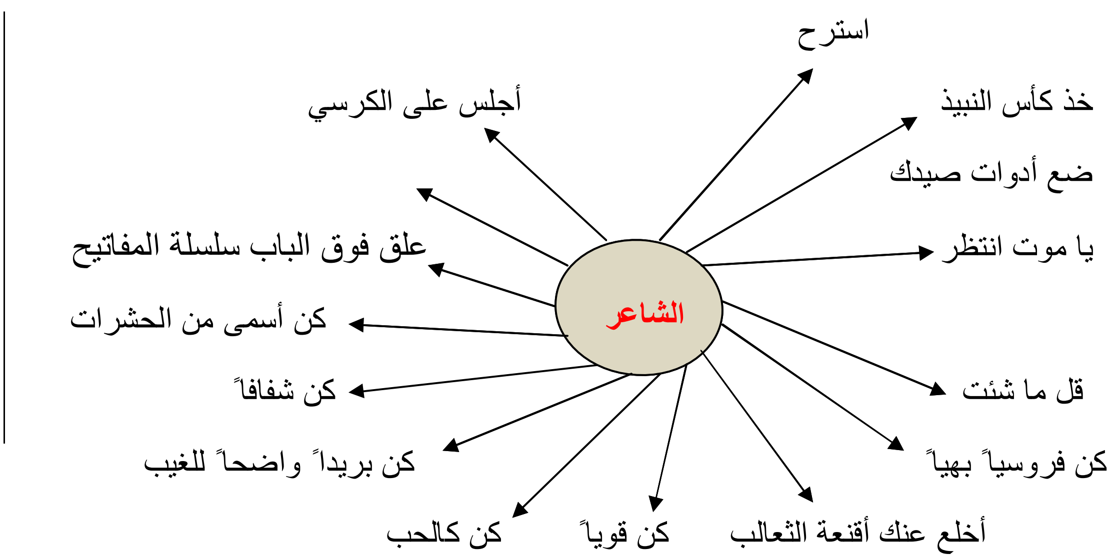
....

....

ويا موت انتظرْ، واجلسْ على

الكرسي . خذْ كأس النبيذ،

إن فعل الأمر – عادة –يكون موجهاً إلى مخاطب، والغالب على فاعله أن يكون مستتراً، كما أن فعل الأمر إذا وجه لمخاطب فإنه يخلق نوعاً من الحوارية بين الشاعر والآخر؛ أي يخلق نوعاً من التفاعلية بين النص وشاعره من جهة، والمتلقي الذي يكون طرفاً في الحوار من جهة أخرى، ولعل هذا الفعل (الأمر)،يخلق نوعاً من الدرامية،التي تتطلب تحققاً في المستقبل، فيستنفر النص نحو التوتر، الذي يحقق الدهشة من خلال التصعيد والتنامي ونقل الحركات . ولعلنا ندرك من خلال قول درويش السابق وصفاً للموت، من خلال فعل الأمر الذي جاء على الشكل التالي :



ولعلنا نخرجمن هذا الحوار القائم على أسلوب الأمر بالملاحظات الآتية :

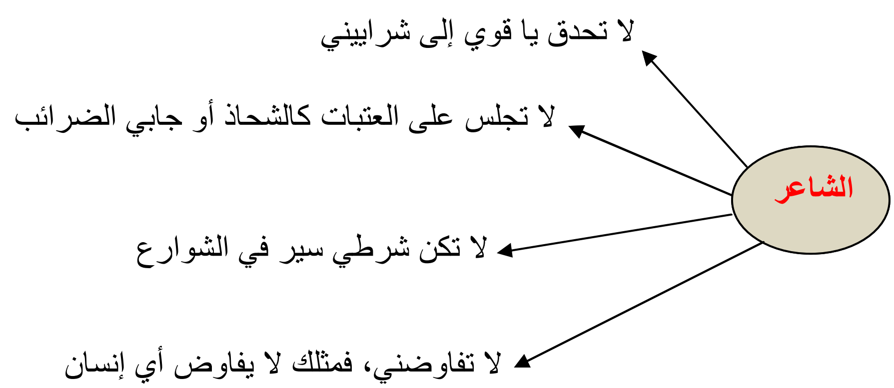
أ. لم يكن الشاعر مستجدياًللموت أو متوسلاً له كما كان من خلال أسلوب النداء .

ب. كان أسلوب النداء يقوم على محاولة الانعتاق والانفلات من الموت، مع إظهار الاحترام والتأدبفي مخاطبته، ومن خلال الاستجداء والتوسل أحياناً أخرى، فهو يطلب من الموت أن يعطيه

مهلة حتى يتمكن من أصلاح وترميم اللغة التي "تسبب بها وهن الجسد وضعفه"[١]، إذ كان مرضه ووهنه وضعف جسده سبباً، فلم يستطع المقاومة. ويذكر عبدالسلام المساوي أن النداء والأمر جاءا للاستجداء والتوسل، وأن خطاب الشاعر كان متأدباً مع الموت، في حين أننا نجد أن كلامه هذا يتحقق في أسلوب النداء ولا يتحقق في أسلوب الأمر؛ إذ للأمر درجات، فيكون للرجاء وللالتماس وللأمر . وقد حقق الشاعر الرجاء من خلال أسلوب النداء، ويبدأ بالمناورة مع الموت من خلال أسلوب الأمرالقائم على التحول، إذ إن تكرار الأمر يظهر من جهة الآمر سلطة وقوة، كما يظهر تحولاً بين زمن القوة وزمن الضعف، فالأفعال (أجلس، ضع، علق، كن واضحاً، كن شفافاً، كن قوياً، أخلع أقنعة الثعالب، كن فروسيا) تحمل سمة القوة والازدهاء .

جـ. لعل أسلوب الأمر هو نوع من تجريد الموت من كافة سلطاته، من خلال تلوين العبارات بإيحاءات دلالية واسعة؛ فالجلوس على الكرسي هو بدل من الوقوف، ورمي أدوات الصيد هو بدل من التسلح بها، والشفافية والوضوح هما بدل من الغموض، والقوة بديل عن الضعف، والظهور هو بدل عن المكر، وهنا يصبح الموت مجرداً من كل قوة .

ويستند الشاعر إلى المواءمةبين أسلوبي الأمر والنهي في المقطع السابق نفسه، إذ يقوم النهي على الترسيمة التالية:



لعل الشاعرمن خلال أسلوب النهي يكتسب قوة، يضيفها إلى قوة أسلوب الأمر، التي تسلح بها، فالنهي يكون موجها من سلطة عليا إلى من هو أدنى درجة، وهنا لابد من الاستجابة، فكيف إذا اجتمع الأمر والنهي، فإن ذلك يدل دلالة قطعية على امتلاك الشاعر سلطة القوة والتوجه . إضافة إلى ذلك فإن الأمر والنهي فيهما إشارة خفية من خلال تكرارهما، وبدلالات متعددة، إلى رغبة الشاعر الأكيدة في رفض هيمنة الواقع المتمثلة بالمرض والموت، ومحاولة لتغيير هذا

---

(١) المساوي، عبدالسلام، **جماليات الموت في شعر محمود درويش**، مرجع سابق، ص٦٣.

الواقع من خلال عرض انهيارات الموت وتداعياته، بسلبه من أسلحته وخصوصياته، وتشريحه، والسخرية منه، علاوة على استدراجه نحو حتفه .

٢. التضاد

النص الأدبي ميدان وكيان لغوي، متفاعل، متجاوز، منزاح، يعطي المفردات حيوية وتجدداً وولادة، كما يمنحها أبعاداً جديدة من الدلالات والمعاني تنأى بها عن حدودها المعجمية الضيقة والجافة. ولعل لغة الشعر تتمتع بخصوصية فرادتها، وباختلافها عن لغة الأجناس الأخرى؛ ذلك بتكثيفها واختزالها ومجازيتها، ومجاوزتها الرؤية الفردية إلى الإنسانية، إلى ذات الإنسان الكوني، كما استحوذت على رصد الحياة بفلسفتها وقضاياها، بضعفها وقوتها وحلمها .

إن السمة التي تستحوذ على لغة شعراء تجربة المرض، تتمثل في انزياحيتها المثرية، وهنا يغدو الشعر "لغة داخل لغة"[١]، مما يوحي بسمة الابتكار التي اتسم بها الشعر المعاصر؛ وهذا الابتكار لا يقوم على استثناء المعاجم أو القفز إلى لغة أخرى، بل الابتكار بالتركيب الذي يقوم عليه النص؛ أي التشكيل .

والتضاد : هو الجمع بين المتناقضات على مستوى المفردة أو التركيب أو الرؤية. فالجمع بين المتغايرات يوّلد فضاءات لغوية جديدة غير متناهية، كما يولد الدهشة والمفاجأة والغرابة، وهي مقصد من مقاصد الشعرية، فهذا دنقل في قصيدته (الجنوبي) **يقول**[٢] :

هل أنا كنت طفلاً ..

أم أن الذي كان طفلا سواي ؟

هذه الصور العائلية ..

كان أبي جالساً، وأنا واقف .. تتدلى يداي !

رفسة من فرس

تركت في جبيني شجّا، وعلّمت القلب أن يحترس .

أتذكر ..

سال دمي

---

[١] المساوي، عبدالسلام، **النقد والحداثة**، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ديسمبر ١٩٨٣، ص٥٧ .
[٢] **ديوان أمل دنقل**، ص ٤٣٢ – ٤٣٣ .

أتذكر ..

....

لا أتذكر حتى الطريق إلى قبرها

المنطمس

أوَكان الصبي الصغير أنا ؟

أم ترى كان غيري ؟

نلمح في هذا النص تضاداً (جالس، واقف)، (أتذكر، لا أتذكر)، (أنا، غيري)، والتضاد في الشكل يعكس تضاداً في المعنى، فتضاد المعنى يقع ما بين محوري (الحاضر) و (الماضي)، وهو بذلك يعكس لنا صورة واضحة لما كان عليه، وما هو عليه الآن،وكأنما يقيم سؤالاً وجودياً حول هذه الحياة المتقلبة، فالمصير الذي كان لأبيه ولأخته سيكون له، فالشاعر أقام التضاد على مستوى الزمن بين ماضيه وحاضره . وقد جاء هذا التضاد على مستوى النص، إذ إن لغة النص القائمة على هذا الأسلوبقلبت الزمن من ماضٍ إلى حاضر، ومن حاضر إلى ماضٍ، فالمرض استدعى زمن الصحة، والصحة بدورها استدعت لحظته الحاضرة مشخصة ومفصلة لها .

إن "الشعر يولد من المنافرة"[1]، كما يقول جان كوهين، والمنافرة تتميز بقدرتها على خلق الدراما داخل النص، كما تتميز بخلق الإيقاع الداخلي، والتضاد بهذا المفهوم هو عمود الموقف الدرامي للنص، ولعل الصور المركبة التي تبدو متنافرة تحقق للقصيدة جدة في صورها الموحية، والتي تنفتح على التأويل ولا تعطي دلالة محددة .

لقد أقام الشاعر تضاده عن طريق التذكر، وهذا ما نلمسه لدى السياب، ففي قصيدته (رسالة) **يقول**[2] :

جاءت رسالتك الخضراء كالسَّعف

بلّ الحيا منه والأنسام والمطر

جاءت لمرتجف

على السرير وراء الليل يُحْتَضرُ

---

[1] كوهين، جان، **بنية اللغة الشعرية**، مرجع سابق، ص١٢٩ .
[2] **ديوان السياب**، ص ٧٠٧ – ٧٠٨ .

فالشاعر يشير إلى الخضرة والسعف والحيا والأنسام والمطر، وكلها ألفاظ تدل على حياة ناعمة ولدتها تلك الرسالة في الجسد المريض، ويقابلها جسد مرتجف ملقى على سريره بين الحياة والموت، فالتضاد اللغوي الذي أقامه الشاعر بين هذه الألفاظ، ولّد إيحاءات واسعة بين عالمي الحياة والمرض، ولعل هذه التناقضات والمنافرات هي عوامل رئيسة في تنامي النص، فبنية التضادعامل إثراء وغنى "تغني النص الشعري بالتوتر والعمق والإثارة"[١].

يأتي التضاد رابطاً بين الجمل، حيث يجمع بين متقابلين سلباً أو إيجاباً، نلمس مطابقة في المعنى في جدارية درويش حيث **يقول**[٢] : (أرى السماء هناك في متناول الأيدي)، فالمقابلة هنا وقعت مجازياً بين العلو الذي تمثله السماء وبين الدنو الذي تمثله في متناول الأيدي. ونراه في موقع آخر **يقول**[٣] :

ولم أسمع هتاف الطيبين، ولا

أنين الخاطئين، أنا وحيد في البياض،

إن المطابقة ربطت بين الجمل، فهتاف الطيبين يقابله أنين الخاطئين، الذي يشكل تضاداً على مستوى المعنى في الجملتين، وهنا تكشف المقابلة عن معنى النعيم وما يقابله من معنى الجحيم، فهتاف الطيبين يدل على النعيم والجنة، أما أنين الخاطئين فهو ذو دلالة على الجحيم والعذاب، وبهذا الأسلوب التضادي بين المفردات أبرز لنا الشاعر صورة جميلة ذات إيحاء واسع.

ولعل الناظر في جدارية درويش يجد أنهاتخذت من التضاد أسلوباً لغوياً؛ فقد قامت على مجموعة من الأضداد التي عملت على خلق صور فنية وذهنية جديدة، حيث وقع التضاد بين الكلمات، كما وقع بين الجمل، مثلما نرى (خفة الأشياء، ثقل الهواجس)[٤] و (فلا عدم، ولا وجود)[٥] و(أعرف، لست أعرف)[٦]و (ما القديم، وما الجديد)[٧] و(لا الرحلة ابتدأت، ولا الدرب انتهى)[٨].

إن هذه الآلية اللغوية التي أقام درويش نصه عليها التي أقام درويش أدت دوراً نسيجياً هاماً بين مفردات اللغة وبين رؤية الشاعر؛ حيث ربطت بين أجزاء الكلام في قصيدته علاوة على

[١] القصيري، فيصل، **بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة**، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ٢٠٠٦، ص١٤٥ .
[٢] **جدارية درويش**، ص ٩ .
[٣] المرجع نفسه، ص ١٠ .
[٤] المرجع نفسه، ص ١١ .
[٥] المرجع نفسه، ص ١١ .
[٦] المرجع نفسه، ص ١١ .
[٧] المرجع نفسه، ص ١٦ .
[٨] المرجع نفسه، ص ١٦ .

قيمتها الدلالية داخل بنية النص؛ حيث أدت دوراً – من خلال الجمع بين الأضداد – في خلق صور ذهنية ونفسية متعاكسة مما يتناسب وموضوع النص .

نجد محمود درويش يعتمد الأسلوب الخبري لإقامة التضاد، إذ يرسم صورة جديدة للموت، تقوم على آلية التضاد اللغوي، القائم على السخرية من الموت والشماتة به، واستطاع بهذا الأسلوب أن يرسم صورا لتصرفات الموت وأفعاله، لا تدل إلا على انهزاميته وجبنه، وهي من جهة أخرى تثير الشفقة على ما صار إليه أمره، كما تبين وتكشف عن حرمانه من كل حيوية أو جمال، **يقول**[١] :

أيها الموت التبسْ وأجلسْ

على بلّور أيامي، كأنك واحد من

أصدقائي الدائمين، كأنك المنفي بين

الكائنات. ما حياتك غير موتي . لا

تعيش ولا تموت . وتخطف الأطفال

من عطش الحليب إلى الحليب . ولم

تكن طفلاً تهزّ له الحساسين السرير

ولم يداعبْك الملائكة الصغار ولا

قرونُ الأيِّل الساهي، كما فعلتْ لنا

نحن الضيوف على الفراشة. وحدك

المنفيُّ، يا مسكين، لا امرأة تضمك

بين نهديها، ولا امرأة تقاسمُك

الحنينَ إلى اقتصاد الليل باللفظ الأباحيّ

المرادف لاختلاط الأرض فينا بالسماء

---

[١] المرجع السابق نفسه، ص ٥٧ – ٥٨ .

ولم تلد ولداً يجيئك ضارعاً : أبتي،

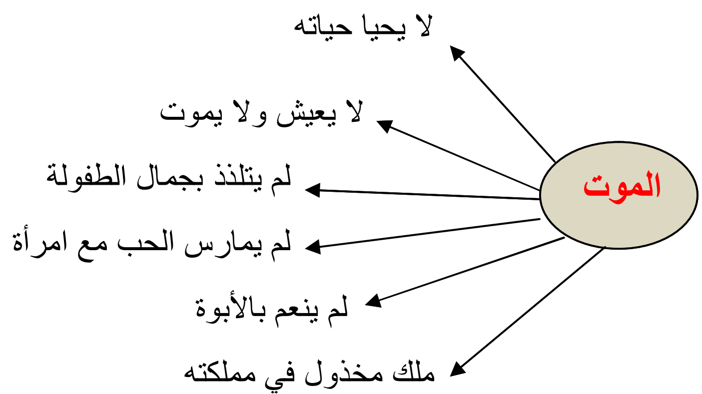
أحبك . وحدك المنفيُّ، يا ملك

الملوك، ولا مديح لصولجانك، لا

صقور على حصانك . لا لآلئ حول

تاجك ....

لعل هذه التراكيب الإخبارية جاءت ساخرة من الموت، مثيرة الضحك والشفقة عليه، فهذا الموت محروم من أشياء كثيرة يتمتع بها الناس، "ويمكن اختزال مظاهر الحرمان هاته في الترسيمة التالية[١] :



إن ذات الشاعر في خطابها للموت ترتكن إلى وسائل قتالية تهاجمه بها، وهي تكشف عن سخرية لاذعة وهجوم كاسح يوجهه الشاعر تجاه الموت، كإذلال له واستهانة به. فقد أقام بنية تضاده على الجدل والصراع؛ ليقابل بين أطراف الصورة، ممّا أثرى اللغةوأحدث تحولاً عميقاً في بنية النص، فالشاعر شحن لغته بالحركة؛ هذه الحركة جاءت محيطة ومستوعبة مفارقات الحياة الموحية لحركة الجدل .

إن الموت قد حرم من أشياء كثيرة، بينما الشاعر يتسلح بأشياء كثيرة، الموت يتسلح بقوته المتجبرة فيخطف الأرواح ويخترق الأجساد، لكنه "في المقابل ينتكس أمام قوة المعاني الرمزية التي سيجتها الكتابة الإبداعية والآثار الفنية على امتداد العصور، وحصنتها من سلوكه الغادر"[٢].

---

[١] هذه الترسيمة أخذت من المساوي، عبدالسلام، **جماليات الموت في شعر محمود درويش**، مرجع سابق، ص٦٥ .
[٢] المرجع نفسه، ص ٦٦ .

لقد استطاع الشاعر من خلال الأسلوب الخبري الذي أقامه للموت، أن يسلب الحياة ومقوماتها منه، من خلال الحديث المباشر،إذ يظهر تضاداً واسعاً بين الحياة والموت، فالموت محروم من أشياء جميلة، محروم من أن تكون له حياة كحياة الناس، قائمة على البراءة، والطفولة، والحب، والنساء، والتناسل، والاستمرار، والتمتع بأشياء الحياة ومفرداتها .

إن التضاد بصيغه المتعددة، يمثل أسلوباً كسر به الشاعر رتابة النص وجموده، وفي الآن نفسه يثير حساسية لدى المتلقي، بما يحمل من مفاجآت غير متوقعة لهذا المتلقي من ألفاظ وعبارات وإيحاءات وصور ومواقف تتضاد فيما بينها، لتحقق إضافة إلى الثراء اللغوي والغنى، إيحاء غير متناه لمعان جديدة، وبناء شعرياً متفجراًيكون دافعاً للمتلقي بأن يقيم حواراً وتفاعلاً مع النص،ويكون محرضاً له على إعادة إنتاج المعنى، لأن"التضاد من أكثر الأساليب قدرة على إقامة علاقة جدلية بين النص من جهة والقارئ من جهة أخرى"[١]. منا هنا كانت أهمية التضاد في ربطه لعناصر النصكما أَضفى صيغاً جمالية، علاوة على إحكامه لنسيج القصيدة .

ولعل درويش من خلال استخدامه للأسلوب الخبري يركن إلى القوة، وإلى المواجهة المدعومة، فينقض على الموت، ويسخر منه، ويهاجمه، وهو كذلك يعريه ويفضحه، ويكشف جبنه ونقائصه، ومواطن ضعفه.كل ذلك أقامه الشاعر بما وفرته له آلية التضاد القائمة بين العلاقات، الشيء ونقيضه، فالشاعر يملك والموت لا يملك، الشاعر يعيش والموت لا يعيش، الشاعر يتلذذ بالطفولة وجمالها بينما الموت ليس له ذلك، الشاعر يمارس حباً مع امرأة، بينما الموت جرد من كل علاقة مبنية على الحب، الإنسان / الشاعر ينعم بالأبوة وبالتناسل بينما الموت خلو من ذلك .

يتمثل التضاد من خلال سلب الموت كل مقومات حياته، لتكونقوة ورصيداً للشاعر، الذي يصبح ممتلكاً لما هو مفقود لدى الموت، فالعلاقة بينهما هي علاقة سلب وتملك، من هنا تظهر قوة الشعر المقاومة للموت والامحاء، من خلال نفي الصفات الجمالية والحياتية عن الموت، ومن خلال فقده لها،وبالمقابل فإن صورة الشاعر تتسلح بها تلقائياً .

٣.**الرمز** . من شأن الرمز أن يكسر مباشرة القصيدة، ويساعد في التقاط الجوهري في الوجود وترك وتجاوز للعرضي، وإظهار للمدهش، والرمز يوفر للتجربة الشعرية غنى واسعاً، ويكسبها الجمال والسحر الشعريين، علاوة على تخليصها من السقوط في المباشرة،ويتيح لمبدعها طرحاً وحلاً لمعالجة واقعه وأوضاعه،بعيداً عن الرقباء، كما أن الرمز ينقله من لحظاته الآنية ليجعله يعيش زمن الاستمرارية والخلود .

---

[١] القصيري، فيصل، **بنية القصيدة في شعر عزالدين المناصرة**، مرجع سابق، ص١٦٠ .

إن وجود الرمز يعطي بعداً في ولادة لغة شعرية شفافة، لما له من تأثير قوي في الحياة، ولا نقصد جعل الرمز غامضاً مُعتماً، بل نقصد الرمز المنفتح الشفاف الموحي، من هنا كان الرمز وسيلة فنية متطورة في بناء قصيدة المرض يُعمد الشاعر فيه إلى الإيحاء والتلميح بدلاً من اللجوء إلى المباشرة والتصريح بها"[١]، إذ يرتفع الشاعر المعاصر باللفظة من دلالتها العادية إلى مستوى الرمز "لأنه يحاول من خلال رؤيته الشعورية أن يشحن اللفظ بمدلولات شعورية خاصة وجديدة"[٢]، مما يسهم في تكوين الصورة، و"النأي بها عن التقرير والمباشرة"[٣].

لقد جاءت ولادة الرمز لدى شعراء هذه التجربة من حالة المرض الذي يعيشه الفرد بخصوصه والمجتمع بكليته، إذ "إن انتقال الإنسان من عصر يتسم بالاستقرار وثبات القيم إلى عصر يتسم بالاضطراب والفتن وتفكك المعايير، يؤدي إلى حالة اغتراب شديدة لدى هذا الإنسان"[٤]، وأية غربة هي أقسى على النفس من وقع المرض، واختلال الذات، وفقدها توازنها على المستوى الجسدي والنفسي .

كما تتأتى أهمية الرمز من خلال علاقته بمتلقيه، إذ إن الرمز "يحيل القارئ إلى (مضمون) الرمز وفحواه، وما فيه من قص، ينضاف إلى رصيد النص المعنوي، والبنائي أيضاً"[٥]. ولابد عند استخدام الشاعر للرمز في قصيدته أن يربطه بحاضره وبتجربته الراهنة؛ حيث تنبع قوتها التعبيرية من خلال تواشج علاقاتها، إذ تنبع القيمة في لحظة التجربة ذاتها. فلا يمكن التعامل مع الرمز من الخارج، ولا يمكن إقحامه على الشعر، بل لابد من إضفاء موقف الشاعر الشعوري عليه .

وهذا ما نلمسه لدى شاعر تجربة المرض، إذ خلق سياقه الخاص المناسب للرمز، فلم يأتِ رمزه مفصولاً عن سياقه،وإلا فإنه سيصبح رمزاً رياضياً أو لغوياً، "فالقوة في أي استخدام خاص للرمز لا تعتمد على الرمز نفسه بمقدار ما تعتمد على السياق"[٦]، لأن استخدامه في سياقه يضفي

---

[١] علي، ناصر، **بنية القصيدة في شعر محمود درويش،** ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠١م، ص١٤٦.
[٢] إسماعيل، عز الدين، **الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، مرجع سابق، ص٢١٩.
[٣] أطيمش، محسن، **دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر**، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، سلسلة دراسات ٣٠١، ١٩٨٢م، ص١٥٩ .
[٤] شوابكة، محمد، **الغربة والإغتراب، دراسة في شعر ابن دراج الأندلسي**، مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد الرابع، العدد ٢، كانون أول، ١٩٨٩، مؤتة ــ الأردن، ص١٤٧ .
[٥] الصكر، حاتم، **مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة**، ط١، ١٤١٩هـ ١٩٩٩م، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ص١٠٥ .
[٦] إسماعيل، عز الدين، **الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، مرجع سابق، ص٢٠٠.

عليه طابعاً شعرياً، بمعنى أن يكون أداة لنقل المشاعر المصاحبة للموقف، وتحديد أبعاده النفسية"[١].

ففي قصيدة (سِفر أيوب٣) للسياب، حيث جثم الداء واشتد عليه المرض، وجعله ملازماً سريره، لا يبرحه، نرى الشاعر ينادي ويستصرخ كل من يحيط به، ويسمع صوته كي يخففوا عنه أوجاعه وآلامه، ويساعدوه للخلاص من دائه، ولكن الصوت يذهب هباء، ودون جدوى، وما هؤلاء إلا صورة من صور (قابيل)، لذا رمز لهم في هذه القصيدة بـ (قابيل)، يقول[٢]:

يمرّ بيَ الورى متراكضين كأنْ على سَفَرٍ،

فهل أستوقف الخطوات ؟ أصرخ : "أيها الإنسان

أخي، يا أنتَ، يا قابيلُ .. خذ بيدي على العُمَّا !

أعنِّي، خفف الآلام عني واطرد الأحزان" ؟

مع ملاحظة أن السياب قد استخدم (رمز قابيل ورمز هابيل) للدلالة على الصراع في أشعاره السابقة، إلا أن قابيل شخصية دموية منبوذة، وهي صاحبة الخطيئة الأولى، إذ إن (قابيل) هو أول قاتل على وجه الأرض، فهو رمز للقسوة ورمز لمعاناة الإنسان والظلم والغدر، بينما كان هابيل رمزاً للمظلوم، وللعدل، وللخير، والضحية . ونجد أن قابيل في معظم قصائد السياب ما قبل تجربة المرض، جاء رمزاً لرفاق الأمس، وللجناة، وهو رمز لتجار الحروب وتجارتهم في غير مصلحة الإنسان، وهذا ما نلمحه في قصيدته (من رؤيا فوكاي)، بينما يظهر هابيل في قصيدته (إلى جميلة بوحيرد)رمزا لثورة الإنسان العربي ونضاله، بينما تتخذ صورة قابيل رمزاً إلى كل ظالم معتدٍ، من هنا كان اللاجئ الفلسطيني هو (هابيل)، في حين أن من شرده من أرضه هو (قابيل) الباغي، ففي قافلة الضياع **يقول**[٣]:

أرأيت قافلة الضياع ؟ أما رأيت النازحين ؟

الحاملين على الكواهل، من مجاعات السنين

آثام كل الخاطئين

النازفين بلا دماء

---

[١] المرجع السابق نفسه، ص٢٠٠.
[٢] **ديوان السياب**، ص٢٥٥
[٣] المرجع نفسه، ص ٣٦٨ ــ ٣٦٩ .

السائرين إلى وراء

كي يدفنوا (هابيل) وهو على الصليب ركام طين

"قابيل، أين أخوك ؟ أين أخوك ؟"

جمعت السماء

آمادها لتصيح. كورت النجوم إلى نداء :

"قابيل أين أخوك ؟"

- "يرقد في خيام اللاجئين

السلّ يوهن ساعديه، وجئته أنا بالدواء

والجوع لعنة آدم الأولى وأرث الهالكين

ساواه والحيوان ثم رماه أسفل سافلين

ورفعته أنا بالرغيف، من الحضيض إلى العلاء " .

فالكون والإنسانية والوجود يصرخ من شناعة تلك الجريمة التي ارتكبها الصهاينة والاستعمار بحق الشعب العربي الفلسطيني المسالم، فالشاعر يشير بذلك إلى هابيل القتيل، الضحية/ الفلسطيني، فهو يدفن في خيام اللاجئين، فلا يجد إلا السل الذي يوهنه، والجوع الذي ينتظره؛فهو إرثه الوحيد في هذا الكون .

أما رمز أيوب، وهو الذي أبتلاه ربه بمرض في جسده، ففقد ماله وولده، وابتعاد الناس عنه إلا زوجه، فحينما دعا ربه سبحانه وتعالى أن يكشف عنه الضر، استجاب الله سبحانه له، **قال** تعالى: (وأيوب إذ نادى ربه أني مسني الضر وأنت أرحم الراحمين)[١]، فقد وجده صابرا، **قال** تعالى : (إنا وجدناه صابرا، نعم العبد إنه أواب)[٢]، فتحقق الشفاء، وذهب الداء، وأعيد عليه الولد والصحة والمال والشباب والحيوية والزوجة، من هنا اتخذ الشعراء المعاصرون (أيوب) عليه السلام رمزاً للصبر على البلاء والاستسلام بقضاء الله تعالى .

---

[١] سورة الأنبياء، أية / ٨٣.
[٢] سورة ص، أية / ٤٤ .

وقد جاء توظيف السياب له بهذه الدلالة؛ ليعبر عن تجربته في مرحلة مرضه. إذ اشتد عليه المرض، فوجد في شخصيةِ أيوب مثالاً من تراثه الإسلامي يتفق وتجربته، فالسياب يتصل برمزه في بعض قصائده حد الذوبان والتمازج، وكأنهما حالة واحدة؛ فنجد الذات / السياب، تذوب في الآخر / أيوب، فيصبح صوتهما المتحد هو الذي يبوح ويأمل، ففي (سفر أيوب٤) **يقول**[١] :

يا ربِّ أرجع على أيوب ما كانا :

جيكورَ والشمسَ والأطفال راكضةً بين النخْيْلات

وزوجه تتمرى وهي تبتسم

لقد اختار السياب رمزه (أيوب) بدقة، فأيوب مر بتجربة المرض، وعانى منها، كما يعاني السياب الآن، فتوجه لربه ليكون مخلصاً له، مثلما توجه أيوب قديماً لربه مع الاستسلام والقبول، لذا ظهرت صورة السياب المستسلمة الراضية في هذه المرحلة المرضية .

لقد استخدم السياب رمز (أيوب) بمعطياته الإسلامية صبراً على المرض والرضا بما قضاه ربه سبحانه، ويتمثل ذلك من خلال حمد الله على بلائه، وخضوعه لقدره بكل حب وتقبل، فالمصائب هدايا الحبيب / الله سبحانه، فيتقبلها، بلإنه يضمها إلى صدره، **يقول**[٢] :

لكَ الحمد، إن الزراية عطاء

وإن المصيبات بعض الكرمْ .

ألم تعطني أنت هذا الظلامْ

وأعطيتني أنت هذا السّحرْ ؟

....

ولكنّ أيوب إن صاح صاح :

"لكَ الحمدُ، إن الرزايا ندى،

وإن الجراح هدايا الحبيبْ

أضم إلى الصدر باقاتها،

---

[١] ديوان السياب، ص٢٥٨ .
[٢] المرجع نفسه، ص ٢٤٨ ــ ٢٤٩ .

هداياك في خافقي لا تغيب،

هداياك مقبولة هاتها ! "

أشد جراحي وأهتف بالعائدين:

"ألا فانظروا واحسدوني، فهذي هدايا حبيبي.

لكن السياب لم يبقَ على وتيرة واحدة في الاستسلام، وقبول هدايا الحبيب، فصورة أيوب النبي في فكر السياب لم تكن راسخة وعميقة، "على أن المرض ربط بينه – ربط تطابق- وبين أيوب، ويمثل استدعاؤه لصورة أيوب نهاية المرحلة التي بلغها في حمى (الروحية)، ولعله لولا المرض لم يبلغها،لكن المرض هو الذي منح شكلاً مثالياً للعلاقة بين الإنسان والإله؛ فأيوب يمثل فلسفة الاستسلام والرضا من جانب الإنسان، كما يمثل "لا يسأل عما يفعل" من جانب الله، لأن حكمته أعمق من كل فكر إنساني. غير أن (رمز) أيوب – في ذهن السياب – لم يكن عميق الموقع . فهو لم يكن مثل أيوب في بدء المرض، حين نسمعه يصرخ في وجه الإله"[١]**يقول**[٢] :

صائد الرجال

وساحق النساء أنت، يا مفجِّع

يا مهلك العباد بالرجوم والزلازل

يا موحش المنازل

منطرحاً أمام بابك الكبير

أحس بانكسارة الظنون في الضمير.

أثور ؟ أغضب ؟

وهل يثور في حماك مذنب

"ثم يستكين استكانة أيوب"[١]، **يقول**[٢] :

لكَ الحمدُ مهما استطال البلاء

ومهما استبد الألم

---

[١] عباس، إحسان، **بدر شاكر السياب، دراسة في شعره وحياته**، ط٥، ١٩٨٣م، دار الثقافة بيروت – لبنان، ص٣٧٣ .

[٢] ديوان السياب، ص ١٣٥ – ١٣٦ .

[٣] عباس، إحسان، **بدر شاكر السياب، حياته وشعره**، مرجع سابق، ص ٣٧٣ .

[٤] ديوان السياب، ص٢٤٨.

لكَ الحمدُ، إن الرزايا عطاء

وأن المصيبات بعض الكرم

"وذلك لأنه رغم تجسده للمرض بكل ما كتبته يد الله، يؤمن بأن الشفاء أمر قريب"[١].

ومع اتحاده مع رمزه في قصيدته (قالوا لأيوب)متأملاً الشفاء، "فقد كان ذلك الأمل هو العامل الموجه لذلك الرضا المطلق"[٢] .

يقول[٣]:

يا رب لا شكوى ولا عتاب

ألست أنت الصانع الجسما

فمن يلوم الزارع التمّا

من حوله الزرع، فشاء الخراب

لزهرة والماء للثانية

هيهات تشكو نفسي الراضية

إني لأدري أن يوم الشفاء

يلمح في الغيب

سينزع الأحزان من قلبي

وينزع الداء فأرمي الدواء ....

ويرى إحسان عباس أن الشاعر "حين ضاع كل أمل، عاد يتحدث في شيء من التبرم والنزق،فبدلاً من (يا رب) الدالة على الضراعة الاستسلامية، أخذ يستعمل (يا آله) أو (أيها الآله) –مبقياً مسافة بعيدة بين الإنسان والله، فيها ترتفع الشكوى الإنسانية، وفيها تنطلق الرحمة، ولكن على شكل (رصاصة) "[٤].

---

[١] عباس، إحسان، **بدر شاكر السياب، حياته وشعره**، مرجع سابق، ص٣٧٤ .
[٢] المرجع نفسه، ص٣٧٤ .
[٣] **ديوان السياب**، ص ٢٩٧ – ٢٩٨ .
[٤] عباس، إحسان، **بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره**، ص ٣٧٤ – ٣٧٥ .

لقد استمد السياب رموزه من بيئات مختلفة، كالبيئات الاجتماعية، ومن الديانات المختلفة يأتي على رأسها الإسلام، إذ وجد في القرآن الكريممنهلاً عميقاً استمد رموزه منه خاصة فيما يتعلق بالأنبياء،متخذاً هذه الرموز محوراً وإيحاء لمعانٍ كثيرة، وتصويراً يعكس من خلاله جوانب من حياته، ومرآة تعبر عن أحوال فكرية وسياسية واجتماعية متقلبة عمت العراق والعالم العربي،بل اتخذ هذه الرموز جسراً تواصلياً يربط الحاضر بالماضي .

مال السياب إلى الإكثار من استخدام بعض الشخصيات القرآنية دون غيرها كرموز دالة، مثل هابيل وقابيل، أيوب عليه السلام، المسيح عليه السلام، ويشير لآدم عليه السلام .

هذه الشخصيات يراها في تجربته الذاتية؛ تجربة المرض، مرآة لحاله، إذ إن هذه الشخصيات تكون أكثر قدرة في التعبير عنه وفي الكشف عن آرائه ومعتقداته . ففي استدعائه لرمز آدم عليه السلام، فإنه يستمده من القرآن الكريم، قال تعالى:(وقلنا يا آدم أسكن أنت وزوجك الجنة وكلا منها رغدا حيث شئتما ولا تقربا هذه الشجرة فتكونا من الظالمين * فأزلهما الشيطان عنها فأخرجهما مما كانا فيه وقلنا اهبطوا بعضكم لبعض عدو ولكم في الأرض مستقر ومتاع إلى حين)[١]، فقد استلهم السياب خطأ آدم الذي لم يمتثل فيه لأمر الله تعالى، فطرد من الجنة **يقول** السياب[٢] :

ويصرخ آدم المدفون فيَّ : رضيت بالعار،

بطردي من جنان الخلد أركض إثر حواءا .

فآدم الذي طرد من جنان الخلد هو السياب نفسه، وجنان الخلد التي طرد منها هي رمز لجيكور، فخروج السياب منها - جيكور – طرد له، إذ لا يستحق العيش بها، كما طرد آدم من ذي قبل، ولم يستحق البقاء في الجنة، وهنا يرمز الشاعر لحاله بحالة مشابهة استمدها من القرآن الكريم، فهو يعيش حياة قاسية، وتجربة مرض شديدة جعلته ينظر إلى جيكور على أنها جنته الضائعة .

لقد استخدم شعراء تجربة المرض الرمز الأسطوري، فهذا السياب يستخدمه في تجربته، فالأساطير التي وظفها السياب كانت رموزاً أسطورية، وظفها فنياً، ومن خلال توظيفه لها يؤسطرها، فجاءت أسطورته خيطاً يشد أطراف نسيجه الشعري متناغماً مع قصيدته في بنائها. لقد استمد رمز(السندباد وعوليس) إذ وجد فيهما الطرف الآخر لشخصيته وحياته،وأقام توازياً يظهر

---

[١] سورة البقرة، أية ٣٥ – ٣٦ .
[٢] **ديوان السياب**، ص٢٦٤ .

مفارقات واضحة بينه وبينهما، ففي فترة مرضهفرض عليه الترحال بحثاً عن العلاج وطلباً للشفاء، ففي قصيدته (الوصية)، يقول[١] :

لو أن عوليس وقد عاد إلى ديارهِ

صاحت به الألهه الحاقدة المدمرة

أن ينشر الشراع، أن يضل في بحاره

دون يقين أن يعود في غد لداره

ما خضه النذير والهواجس

كما تخض نفسي الهواجس المبعثرة،

أما لدى درويش فتمُثل الشخصيات والأماكن رموزاً واقتصاداً لغوياً عالياً، وظهورها في النص يستدعيها كما قرت في ثقافة المتلقي وثقافة الأمة، ويجعل المتلقي يشتبك مع النص الشعري محاوراً؛ ليكشف مدى استطاعة الشاعر عبور آفاق جديدة، أو توليد معان متعددة، أو خلق محيط إبداعي قابل لفرض هيمنته على المتلقي"[٢] .

٤ـ **التأثر بلغة الموروث** : إذا كانت اللغة هي وسيلة الفن للشعر، فلا بد أن تكون هذه الوسيلة ذات حمولات وسمات خاصة تكسبها دلالات جديدة . لقد أسهمت لغة الشعر القديم في بناء القصيدة المعاصرة، وأفاد الشاعر المعاصر في تجربة المرض من لغة الموروثالتي أصبحت جزءاً من البناء التركيبي في العمل الفني المعاصر عن طريق استحضارها واستلهامها لتكون رافداًداعماً للقصيدة المعاصرة، لغة وبناء، لذا كان التراث وسيلة مهمة لدى الشاعر المعاصر، فقد وظف الموروث بما يتفق ورؤيته الخاصة، وبما يتوسم فيه قدرة على دفع عملية الإبداع نحو التجاوز واستشراف الرؤى .

من الماضي تستمد اللغة طاقاتها وتنطلق نحو المستقبل، نحو إنتاج جديد لها؛ فقد استمد الشاعر من تراثه ما اختزنته ذاكرته الشعرية من ألفاظ ومفردات ومشاهد أو مواقف مثرية لتجربته المعاصرة، منطلقاً منها ليوجه حاضره من خلالها، فيصبح يملك سلاحين : الأصالة والمعاصرة .

---

[١] المرجع السابق نفسه، ص٢١ .
[٢] صالح، عالية محمود، **اللغة والتشكيل في جدارية درويش**، مرجع سابق، ص٣٤٥ .

لقد أفاد السياب من لغة التراث في قصيدته (يقولون تحيا)[١] :

أقضيِّ نهاري بغير الأحاديث، غير المنى،

وأن عسعس الليل نادى صدى في الرياح :

" أبي .. يا أبي، طاف بي وانثنى،

" أبي .. يا أبي "

ويجهش في قاع قلبي نواح :

لقد أفاد الشاعر من ألفاظ معجمية مثل (رميّ، طل، خافق، يجهش) في هذه القصيدة، واستطاع أن يجدد في الدلالة (يجهش) حيث يأتي معناها لدى الشاعر بمعنى الاستغراق في البكاء، بينما هي في اللغة بمعنى يتهيأ للبكاء .

إن الشاعر مزج بين القديم والحديث، يتمثل ذلك في قوله : (ويجهش في قاع قلبي نواح) فاستعمال الشاعر (قاع قلبي) هو استعمال وارد في اللغة الدارجة، كذلك (أبي يا أبي في صفير القطار) (أبي يا أبي في صياح الصغار) فقد مزج بين مستويات مختلفة للغة .

لقد استخدم السياب الكلمات المشددة (أقضّي) (حجّب)فالسياب الذي يعاني المرض ويصارع الداء يقضي نهاره على خلاف ما قضاه الشاعر العذري، لكن إذا جاء ليل السياب فإنه يأتي ممزوجاً بالذكريات والأصوات، فصوت غيلان المنبعث من صدى الرياح يثير في دواخل الشاعر كل أنواع الشدة والقسوة،دون أن يكون قادراً على فعل شيء، إلا أن يجاوب صدى الريح بنواح وبكاء، وهنا نلحظ أن السياب وجد في التراث"أداة صالحة ومادة موجبة ومعبرة"[٢].

إن في لغة الموروث الشعري طاقة تزويدية هائلة،تشكل رافداً غير منقطع في مد تجربة المرض لدى الشاعر المعاصر، إن هذا الموروث يشكل رافداً على مستوى المضامين والألفاظ والتقاليد والظروف، فالشاعر حين يوظف المضامين التراثية فهو في أحد جوانبه يريد أن يعمق المعنى الذي يقصده محاولاً التأكيد عليه، كما أن توظيفه لتلك الصور التراثية هو إلحاح يتطلبه الموقف الشعري المعاصر في نفس الشاعر، ففي قصيدة (يقولون يحيا) نرى السياب يستعين بالتراث الشعري ليقف على وصف حالته المرضية حين ألم به الداء، فذهب يبحث وحيداً في

---

[١] **ديوان السياب**، ص٦٤٥ .
[٢]السامرائي، إبراهيم، **لغة الشعر بين جيلين**، ط٣، ١٩٨٢م، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص ٢١٤ .

غربته عن شفاء، حيث يرى نفسه كطائر كسر الرماة جناحه، يقبع خلفه زغب جياع في عشهم، ينتظرون عودة أبيهم، وأبوهم لم يستطع الوصول إليهم، فالشاعر يتملكه شعور بالحسرة، كما أن خيبة الأمل تظل صغيريه اللذين يظنان أن اختفاء ضوء الهلال بسبب الغيوم هو ظل أبيهما وقد عاد إليهما، **يقول**(١) :

كطيرٍ رميّ يجر الجناح

وقد مد عبر الربى والوهاد،

بعينيه : في دوحة خلف تلكالظلالْ

سجا عشُّه، فيه زغب جياعْ

إذا حجّب الغيم ضوءَ الهلال

يقولون " هذا جناح أبينا وقد عاد بعد الصراع

بزهره،

بقطره

من الطلِّ " .. حتى يُطلَّ الصباح

فالشاعر استمد معانيه وأخذها من قول الشاعر صخر الغي في رثاء أخيه(٢) :

ولله فتخاء الجناحين لقوة توسد فرخيها لحوم الأرانبِ

٥. **التأثر بلغة النص القرآني** : لقد أفاد الشاعر المعاصر في تجربة شعرية المرض من القرآن الكريم؛ لما اتسمت به لغة القرآن من خصوصية ودقة في التعبير، ولما لها من دور عظيم في إثراء النص الشعري من خلال فاعليتها .

لقد استلهم السياب ألفاظاً من القرآن الكريم في شعره كدلالة على صلته به من جانب وكدلالة على أهمية لغة القرآن في إثراء النص الشعري، فلغة القرآن تتسم بجاذبيتها وفاعليتها وعمقها، إذ يصبح النص المتشرب لها ذا فاعلية وديناميةوعمق .

(١) **ديوان السياب،** ص ٦٤٥ .

(٢) السكري، أبو سعد الحسن بن الحسين، **شرح أشعار الهذليين،** تحقيق عبدالستار أحمد، (د.ط)، دار المعارف، مصر، ١٩٥٢/١، ص٢٤٥.

استلهم السياب ألفاظ القرآن في مواقع كثيرة، ففي قصيدة (الأم والطفلة الضائعة) **يقول**[١]:(وحين تموت نار الليل، حين يعسعس الوسن)، فقد استلهمها من قوله تعالى[٢]:(والليل إذا عسعس)، وفي قصيدته النبوءة الزائفة **يقول**[٣] : (لقد أغضب الآثمون الإلها / وحق العقاب!)، فهو يتكئ على تعابير وتراكيب قرآنية، حيث استلهم قول الله تعالى[٤] :(إن كل إلى كذب الرسل فحق عقاب)، كما تأثر في لغته الشعرية بالأجواء القرآنية، **يقول**[٥] : (سيندك سور، ستنصب نار)، وقد أقام استلهامه من القرآن على مستوى اللفظ والعبارة والمشهد والقصة والتراكيب ... الخ . فقد استخدم (لقد أزف الوعد، ريحها السموم، من سقر،يا للقبور كأن عاليها غداً سفلاً وغار إلى الظلام، يا ليتني ما زلت في لعبي، إنا مع الصبح على موعد، في يوم الحشر، والقيامة، عزرائيل، البرزخ، الصور، أيوب، سقر، الوصيد، قابيل، آدم، المسيح) .

إن السياب حينما استلهم مفرداته القرآنية لم يتأطر داخل دلالتها المعجمية، لأن استخدام الكلمات بتلك الحرفية المعجمية لا ينتج شعرية،لكنه حاول أن يشكل منها خلقاً آخر،مخفياً معالمها المعجمية بانحرافه بها إلى دلالة جديدة مرهونة بما يفرضه السياق الذي يشكلها ويصهرها، فيمنحها دلالة خاصة برؤيته مما يشكل مفاجأة أسلوبية، باستثماره تحولاتها داخل النص وإيحاءاتها. علاوة على أن حضور المفردة القرآنية داخل النصالشعري المعاصر يوحي بالاتصال القائم بين الشاعر وبين موروثه الديني .

لعل في استلهام الشاعر لآيات القران الكريم، ولما تتسم به من دلالات مؤثرة وإيحاءات متعددةدوراً بارزاً أغنى بها الشاعر صوره ومواقفه، كما كان لها قوتها الفاعلة في إيصال المعنى الدقيق وشحنه بدلالات أخرى، وقد أفاد الشاعر المعاصر من الأثر القرآني في تجربة المرض، لفظاً وتركيباً وقصصاً ومشاهد فالقصة القرآنية تحولت لدى الشاعر المعاصر مصدراً فنياً غزيراً يمده بالرؤى الشعرية،كما أنها أصبحت باعثاًحيوياً في خلق صوره الشعرية المستوعبة للمعاني التي لم تستطع ألفاظ الشاعر احتواءها بمثل تلك الكيفية، فالسياب يستلهم في قصيدته (لأني غريب) حال السيدة مريم عليها السلام، **يقول**[٦] :

وإما هززت الغصونْ

فما يتساقط غيرُ الردى :

---

[١] **ديوان السياب**، ص ١٥٤ .
[٢] سورة التكوير، أية ٧١ .
[٣] **ديوان السياب**، ص ١٥٨ .
[٤] سورة ص، أية ١٤ .
[٥] **ديوان السياب**، ص ١٦٠ .
[٦] المرجع نفسه، ص ١٩٥ ــ ١٩٦.

حجارْ

حجارٌ وما من ثمار،

وحتى العيون

حجارٌ، وحتى الهواء الرطيب

حجارٌ يندِّيه بعض الدمِ .

فالحالة المتردية التي يحياها الشاعر لا تنهال عليه إلا بالردى حيث يهز أغصانها، إنها صورة الواقع الذي يقدمه بدفقات الموت والعذاب، فهذه الحياة التي يعيشها، وهذا الواقع الذي يحياه لا يمده إلا بألوان الموت ورؤى الموت، وهنا نلحظ أن السياب اتخذ من لغته القرآنية وسيلة للتعبير عن تجربته الشعرية،فاستمد كثيراً من المفردات، والتراكيب القرآنية والمشاهد والقصص القرآني ليصور حالاته المعاصرة،كما استلهم أسلوب التعبير القرآني ليضفي على مشاهده الدرامية بعداً مشرقاً .

ثالثاً: التشكيل الصوري

إن المتتبع لنصوص تجربة المرض، سيجد أن الشاعر المعطر أكثر التصاقاً وقرباً وتماساً مع نصه - الذي هو استجابة لشروطه الحياتية - ممن سبقه من الشعراء، إذ نجد في مجال خلق الصورة الشعرية ألفاظاً تنتمي للمرض ومجالاته مثل (الأمصال، الحقن، أبر التخدير، الأجهزة المتطورة، صور الأشعة، الأدوات الدقيقة القائمة على أساس حاسوبي، الأمراض الجديدة بكل أحوالها وتجدداتها، المختبرات، التشخيص، الأطباء، جهاز التمريض، العاملين المتخصصين)، فغدت ولادة الصورة الشعرية المعاصرة في نصه ثورة _ إذا جاز لنا ذلك _ على الصورة الشعرية القديمة، أو تجديدا وتجاوزاً لمعطياتها وأدواتها، بل على أقل تقدير فإن الصورة المعاصرة، حاولت إبعاد الصورة الشعرية القديمة ودحرها، لما تعلق بها _ الصورة الشعرية القديمة _ من نمطية مستهلكة، لم تعد معينة على فهم الواقع واختراقه، أو تفسيره، كما أنها لم تعد مجدية في مواكبة عصر متطور متجدد، ولم تعد أنماط تلك الصور قادرة على كشف رؤى صحيحة موازية للواقع ومفرداته، أو قارئة له، لذا انطلق الشاعر المعاصر يعيد النظر في صوره، فالشعر بكل حمولاته وأساليبه صورة منعكسة لسمات الحياة، بل متشابهة عند الأكثرية من الشعراء، ولعل حياتنا التي نعيشها هي المنتج الأول للشعر وصوره، **فـ**" الصورة الخاصة لكل حياة هي البنية التحتية الضرورية للصور الفنية المختلفة التي تعاصرها في النمو"[١] ويبعثها بأشكال تتفق وروح العصر، ضمن فنيات وآليات تثير الإعجاب والدهشة، وتبرز المفاجأة، وتبعث على التأمل والاستبطان، ضمن حركة وتفاعل، ليوصل الشاعر من خلالها رسالته إلى الآخر / المتلقي. فالشعر المعاصر من هذه المنطلقات يمثل "استجابة حتمية لشروط حياتية جديدة، غير تلك التي كانت قائمة بالأمس، والمتمثلة في تغير أدوات العيش، ووسائل العمل، وطرق الاتصال، والعلاقات الإنسانية، وغيرها من العوامل التي تشعرنا بأننا نعيش في عصر غير العصر الذي كان يعيش فيه أجدادنا القريبين، إنه عصر التقنية"[٢] .

ولعل من أهم الأسباب التي نهضت بفعاليات الصورة المعاصرة، ما يزاحم تلك الصور، من صور مرئية متحركة، أوفدتها التكنولوجيا المعاصرة، فعملت على ترسيخ الصور المرئية الجاذبة، وتحطيم الصور الذهنية المعتمدة على الإلقاء والتخيل والسماع .

---

[١] الجمالي، حافظ، **الحداثة والشعر وتجديد الحياة العربية**، الموقف العربي، دمشق، ع ١٩٣/ ١٩٤، أيار – حزيران، ١٩٨٧، س١٧، ص٢٥ .

[٢] عقاق، قادة، **دلالة المدينة في الخطاب الشعري المعاصر**، مرجع سابق، ص١٧٢ .

تشكل الصورة الشعرية المعاصرة جزءاً لا يتجزأ من الصياغة الفنية من القصيدة، وهي لبنة أساسية في بنائها الكلي، ولا يجد الناظر في العمل الفني إشارة توحي إلى استقلالية الصورة الفنية عن نسيجها داخل النص الشعري لما قامت عليه من اندغام وتعاضد مع المكونات الأخرى، فهي بهذا الفهم تحمل أبعاد التجربة ورؤاها، وتنسج خيوط علاقاتها الخارجية، بما يتوافق ومشاعر الشاعر، وحالته النفسية؛ أي أنها تنظم وتنسق الخارج بناء على المشاعر النفسية الداخلية للمنشيء، وعلى عمق خياله الذي يمتح من نبع تجربته، إذ لا يمكن _ بحال من الأحوال _ فصلها عن نفسية الشاعر؛ لأنها تتولد من وعيه لأبعاد تجربته، فالشاعر المعاصر نظر إلى الصورة كوسيلة فنية، تجسم أحاسيسه النفسية، وأداة ترصد اضطرابه العاطفي والانفعالي، علاوة على أنها إحدى المقومات الفنية المساهمة في بناء القصيدة.

وحينما نتحدث عن تجربة المرض وأثرها في خلق الصورة الشعرية، فلا نقصد بذلك نقل الأحداث والمراحل التي مر بها الشاعر واقعيا إلى العمل الشعري بأسلوب مباشر، بل تكون الغاية من وراء ذلك، هي معرفة الأبعاد التي رسم بها الشاعر صوره، وكانت فاعلة في شعرية القصيدة، ثم معرفة الأساليب التي اختارها الشاعر في بناء صورته الفنية؛ وما مدى رفد هذه الأساليب في بعث المخزون من طاقات اللغة وإمكاناتها لتجربته،ليصبح مفجّراً للصور الشعرية وخالقاً لها ضمن نسيج القصيدة .

من هذه المنطلقات يمكن لنا تعريف الصورة الشعرية بأنها: " تركيب لغوي لتصوير معنى عقلي وعاطفي متخيل لعلاقة بين شيئين، يمكن تصويرها بأساليب عدة : إما عن طريق المشابهة أو التجسيد أو التشخيص أو التجريد أو التراسل "[1] .

ولعل الملاحظة الجلية في هذا التعريف : أن التراكيب اللغوية المنتمية إلى المشاعر الذاتية الداخلية، هي القائمة على تنسيق العالم الخارجي؛ أي أن المشاعر الداخلية المرتبطة بالوعي أو اللاوعي عند الشاعر، هي المنظمة لحركة الوجود الخارجي، والصورة جزء من الداخل، والداخل هو نفسية الشاعر، فالصورة في هذه الحالة تعكس لنا عالم الشاعر الداخلي، ورؤيته للعالم، وموقفه من الوجود، ولم يكن خلقها عبثاً، بل هي جزء كياني عضوي فاعل في بناء القصيدة المعاصرة؛ لارتباطها _ كبقية العلاقات _ بوعي الشاعر لأبعاد تجربته،فليست الصورة ظلاً للعالم الخارجي، بل " تنبع من أرقى ملكات النفس الإنسانية وهي التصوير "[2] .. ولعل المتأمل في بناء الصورة لدى هؤلاء الشعراء في التعبير عن تجربتهم المرضية، يجد أنها تتشكل من مفردات ذات

---

[1] صالح خليل أبو أصبع، **الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ عام ١٩٤٨ حتى ١٩٧٥**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص ٣١.

[2] نصرت عبدالرحمن، **الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، في ضوء النقد الحديث**،منشورات الجامعة الأردنية ومكتبة الأقصى، عمان ،١٩٧٦، ص ١١ .

خصوصية تتصل بالمرض وأجوائه، كما أن نسيج الصورة لا يخلو من عنصر المكان (المستشفى، الموت، المرض، مفردات من عالم المرض)، وفي ذلك تأكيد على ارتباط الشاعر بتجربته الحياتية المقلقة وأهميتها .

ويبدو أن الملاحظة الجديرة بالاهتمام، هي تلك التي تشير إلى التقنيات الفنية المستخدمة في إنشاء وخلق الصورة الشعرية مثل المشابهة، والتجسيد، والتشخيص، والتجريد، والتراسل، فمع أهميتها الفاعلة كأساليب في بناء الصورة الشعرية، إلا أن بعض الباحثين قد ردّها إلى تقنيات تراثية فقد قسم أحمد مجاهد هذه التقنيات إلى قسمين: الأول: " تقنيات تراثية تقليدية مثل (التشبيه، والاستعارة، والكناية)" [١]، والثاني : " تقنيات حداثية مثل استعارة أسلوب اللقطات السينمائية المعتمدة على حركة الكاميرا، مثل (البانوراما، والترافلنج، والكرين) "[٢].

إن أهمية العمل الأدبي لا تنبعث من كثرة الصور وتزاحمها أو من قلتها في العمل الشعري، بل تنبعث من موقع هذه الصور، وعلاقاتها داخل البناء الكلي للعمل الفني. لأن "الصورة في الشعر هي (الشكل الفني) الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص، ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني "[٣] .

لقد تسلح الشاعر المعاصر في شعرية تجربة المرض بوسائل وأساليب كثيرة في بناء الصورة الشعرية،ليحقق بها دوراً فاعلاً في تحقيق توازنه المفقود خلال فترة المرض، وليصل بتجربته أعلى مستويات الشعرية، كما أنه سلك أغلب التقنيات المولدة للصورة وتشكلاتها.

وبصرف النظر عن كون الصورة مفردة أو مركبة أو كلية أو ذهنية، كما فرعها الدارسون. فهي أداة تعبير، لها دورها الفاعل في بناء شعرية النص، وفي تطوير المعاني والمواقف، فهذا النوع الفاعل من الصورة الشعرية، يمتاز عن الصور الشعرية التي تكون فاعليتها محدودة، فالنوع الفاعل من الصور الشعرية ذو أهمية كبيرة " به تتحول الصور إلى نسيج شعري، لا تقوم القصيدة بدونه، أو أنها بدون هذه الصور ستتفكك وتنهدم، وتضيع قيمتها ومعناها، لأن هذه

---

[١] مجاهد، أحمد، **أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية**، دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص١٩٣ .

[٢] المرجع نفسه، ص١٩٣ .

[٣] أسامه يوسف شهاب، **الحركة الشعرية النسوية في فلسطين والأردن ١٩٤٨ – ١٩٨٨**، ط١، ٢٠٠٠، وزارة الثقافة عمان – الأردن، ص٣٢٥ .

الأداة صارت صلب القصيدة، وغدت هي الموضوع الكلي والأثر الذي يريد الشاعر أن يوصله لقارئه "[١] .

تُعد الصورة الشعرية أحد المكونات الرئيسة داخل بنية النص الشعري؛ لدورها الفاعل في توضيح المعنى وتجسيده، وتقديمه بكيفية خاصة؛لذا اهتم الشعراء العرب والنقاد بها اهتماماً بالغاً؛ فقد أولاها النقاد أهمية قصوى، حيث اعتمدوا في تقييمهم للشعر ونقده على جعل الصورة الشعرية أحد أربعة أركان رئيسة هي : الموضوع، والموسيقى، واللغة، والصورة الشعرية.

إن مرجعية الاحتفاء بالصورة، يعود لما تحمله من تأسيس جماليات داخل النص الشعري، وما تؤسس وتقدم من معان بروائح وأطياف مختلفة، وما توضح من أفكار، وما تجتاب من عوالم الخيال أشكالاً وألواناً،نزوعاً نحو المعنى الجديد ونحو البيان، وهي بهذا كما يقول أدونيس "تكون الصورة مفاجأة ودهشاً وتكون رؤية،أي تغييراً في نظام التعبير عن هذه الأشياء"[٢].

من خلال الصورة يوصل لنا الشاعر بأسلوبه الفني إحساساته وانفعالاته، وبها نصل إلى عواطفه من خلال ألفاظها وتراكيبها، إذ إن الصورة تجمع ركنين هما : اللفظ مفرداً ومركباً، والخيال .فإذا كانت الصورة تتشكل من الألفاظ إفراداً وتركيباً، فإنها تنبثق عن الخيال أصلاً، لأنه يشكل مصدرها ومنطلق حيويتها، وهي "وسيلة من وسائل الخيال في استخدام اللغة على نحو مؤثر"[٣]، كما أنها "وسيلة لنقل الشعور أو الفكرة"[٤]، فالخيال والصورة متداخلان متلاحمان، لكن دور الخيال يكمن في شحن وتوليد فنية التعبير وفضاءات التأمل، وهو بذلك يشكل وسيلة إغناء وإثراء للقصيدة بعوالم من الصور التي تحقق هدفها الفني .

الصورة الشعرية في قصيدة المرض هي جزء من بناء التجربة العضوي والتشكيلي، فالصورة انعكاس لجملة من المعايير الملتصقة بالذات الشاعرة ونظرتها إلى الحياة، فتعبر عن مشاعره وفكره وأحاسيسه، بل نكاد نتحسس كوامن الذات الشاعرة .

للصورة في الشعر العربي أدوات مختلفة، من خلالها صنف النقاد الصورة، وكشفوا عن جمالياتها، فكانت الصورة الجمالية إحدى أدوات التشكيل الجمالي للصورة عندهم، كما كانت الأنماط الحسية التي ترتبط بالحواس الإنسانية، والأنماط البلاغية (التشبيه والمجاز والكناية والاستعارة) من أهم الأدوات .

---

[١] محسن، إطيمش، **دير الملاك**، مرجع سابق، ص ٣٦٨ .
[٢] أدونيس، علي أحمد عقل، **زمن الشعر**، ط٢، دار العودة، بيروت، ص ١٥٤ .
[٣] إسماعيل، عز الدين، **الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والأدبية**، مرجع سابق، ص١٣٥ .
[٤] المرجع نفسه، ص١٣٥ .

لقد بنى شعراء تجربة المرض صورهم الشعرية على عدد من الآليات، منها:

١- بناء الصورة التشبيهيه:

قد يبني الشاعر صورته عن طريق التشبيه، مثلما نجد ذلك في قصيدة (لعبة النهاية) لأمل دنقل، **يقول**(١):

في الميادين يجلس،

يطلق – كالطفل – نبلته بالحصى ..

فيصيب بها من يصيب من السابلة !

يرصد الشاعر في هذه القصيدة التي أنشأها في فترة مرضه تصوراته عن الموت الذي ينتظره،محاولاً رسم حركاته كما يتبدى له من خلال سرير مرضه، فيرصد أول ما يرى من فعل الموت؛ فالموت طفل يعبث بنبلته فيرمي بالحصى على المارة، ويلعب مع الناس في ميادين الحياة المختلفة التي تجمعه بهم، في إشارة إلى أن الموت لا يملك وعياً ليميز بين من يريده بالرمي ممن لا يريده، يطلق عشوائياً فيصيب بها من يصيب ممن يمرون في الميادين، فمرور الناس في المكان حيث يوجد هذا العابث اللاهي، يعني احتمالية الموت .

لقد أخذ التشبيه لدى شعراء تجربة المرض بعداً أعمق مما كان عليه في القصيدة القديمة، فلم يعد دالاً على المماثلة أو المشابهة حسب، بل أنه قام "بإحداث نوع من الغموض الفني الذي يحيل التشبيه من رابط سطحي منطقي بين طرفين منفصلين إلى علاقة فنية وعميقة، بين المشبه والمشبه به "(٢)، من خلال رصد حركة الموت المنتظمة بين الألفاظ، (يجلس، يطلق، يصيب) التي تدل على الاستمرارية، وتتفق مع حركة الطفل التي تحب اللعب (لعبة النهاية)، وتأبى الاستقرار والسكون، وإسناد فاعليتها إلى (الطفل)، الذي جاء ضميرا مستترا، ليتوافق مع تلك العبثية غير المقصودة (فيصيب بها من يصيب من السابلة)، مما يزيد من وشيجة الصورة وحركيتها التي يرمي إليها الشاعر .

فالصورة التي رسمها الشاعر من خلال مرضه للموت صورة قامت في جانب منها على المشاهدة، صورة بصرية تقوم على عنصر الحركة، كدلالة على ألفته من جانب والسخرية منه من جانب آخر، من خلال انتزاع الصورة الوحشية الكامنة فيه، وإضفاء صورة إنسانية (طفل)

---

(١) **ديوان أمل دنقل**، ص٤٤٧ .

(٢) مجاهد، أحمد، **أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية**، مرجع سابق، ص ١٩٤- ١٩٥ .

عليه؛ لتنقل لنا حالة من الشعور المسيطر على الشاعر، إذ ربطت بين حالتين: إحداهما التجربة الشعورية لدى الشاعر، والثانية عالم الشاعر الداخلي؛ ليخلق من توازيهما معادلة تمثل عالمين مختلفين، عالم القلق المتمثل بـ(يطلق، يصيب)، وعالم الاطمئنان المتمثل بـ (يجلس). إن صورة الموت(كالطفل) جاءت دالة على الألفة والأنس من خلال تكثيف الدلالة المبنية على المفارقة؛ إذ إن الموت يشكل-في الوعي-خوفاً ورعباً وكابوسا، في حين قدمه الشاعر بصورة إنسانية تنزع الخوف منه، وتكسبه صورة رمزية جديدة نراها في براءة الأطفال، وعبثهم المثير للفرح، فتصوره صورة تكسبه فاعلية وتجدداً وإيحاء، تكسر التصور القبلي في الذهن عنه؛ فتثار لدى المتلقي دهشة، كما يثار لديه التساؤل حول ما يقدمه الشاعر، حتى إذا تيقن من رؤية الشاعر، انساب مع شحناته الانفعالية، فتابعه بتألق جديد، وفهم جديد. فالصورة قامت من خلال ربط وعي المتلقي بين الأفعال المضارعة : (يجلس) و (يطلق) و(يصيب)، التي تنتمي لعبثية الطفولة، وبين المفهوم الأولي عن الموت؛ ليصبح هذا الطفل / الموت، هو محور الصورة التي تقوم على العبثية التي أراد أن يوصلها الشاعر .

هذا التشبيه ساقه الشاعر ليشخص به صورة الموت؛ إذ جعل لهذا المحسوس (الموت) صورة إنسان، (طفل) يحمل البراءة والدفء وعدم العدوانية، إلى جانب العبثية اللاهية، وقد حقق ذلك من خلال الجملة المعترضة التي بناها في نصه (كالطفل)، عن طريق أداة التشبيه الداخلة على الاسم، وربطها بنسيج محكم مع الأفعال الدالة على الاستمرارية، فالموت يجلس كالطفل، والموت يطلق كالطفل نبلته بالحصى، فهو يحمل ضدين؛ يحمل السكينة والوداعة ويحمل القلق، علاوة على أن مجيء الجملة المعترضة يوحي _فنيا ودلاليا_ بأن الموت يعترض الحياة ويحيلها من لعبها إلى نهايتها .

وضمن بناء الصورة القائم على التشبيه، تتبدى أزمة بدر شاكر السياب، التي تعكس شعوره النفسي والانفعالي، على شكل سؤال واعٍ بغية فهم واقعه، وفهم صراعه وأزمته وابتلائه، **يقول**[1] :

في أي نجم مطفأ الأنوار يخفق في المجرةْ

ألقت بي الأقدار كالحجر الثقيل

فوق السرير كأنه التابوت لولا أنّةٌ ودمٌ

---

[1] **ديوان السياب**، ص٧١٧ .

يُراقْ

في غرفة كالقبر في أحشاء مستشفى حواملَ

بالأسرَّة .

إن رائحة السخط وعدم الرضا بما قدر للشاعر تبدوان واضحتين للعيان، في هذا المقطع الشعري، الذي يكاد بمجمله يشكل ثورة داخلية باطنية، على هذا المصير الابتلائي. ولعل الحسرة على ما آلت إليه الذات من مصير، تشكل بمستواها العام سخطا نفسياً يلقيه الشاعر على القدر، وعلى هذا الابتلاء، وكأننا به يقول : لماذا أنا ؟ لماذا يكون مصيري وقدري بهذه العبثية، "فالذات تشخص هذا الانتقال غير المفهوم لديها من أفق غير منظور، لكنه مشرق، إلى السرير الذي يحضر بأسى؛ ليشكل خاتمة مطاف غير معقولة ولا مستساغة"[1] .

يرسم الشاعر في هذا المقطع للسرير صورة تابوت، وبما أن التابوت لا يحمل في داخله إلا موتاً، جاء الأنين والنزف الدموي ليرسما صورة مختلفة، ودالة على الحياة، لكنها مستغرقة في المأساوية داخل حيز السرير،فهي تكاد تتفوق على الموت وجعاً وإيلاماً، فلا نجد علامة تشير إلى النجاة أو البقاء في الحياة. وتصبح الحياة في هذا المشهد، صورة من صور الموت، فصوت الأنين، وصورة النزف، تدلان دلالة قاطعة على وعي الشاعر لصدمة الحياة ومأساويتها.

إن سرير المريض في منفاه المرضي في الكويت، يتمثل بصورة تابوت في وعي الذات الشاعرة، وغرفته أشبه بقبر في ذلك المستشفى الذي يشكل مقبرة كلية، وفناء لا خلاص منه، ولعل هذا النص يشكل مجموعة من الصور الكابوسية لنفس خنقها اليأس، وشكلها الابتلاء، وكبل جماحها القلق، فالتأزم والصراع اللذان يعيشهما الشاعر بين مخالب المرض، خلقا في نفسه اضطراباً،كما خلقا في ذاته تأججاً وثورة نفسية، يتواشج فيها البكاء مع الأنا، والحزن مع الخوف، ويبرز فيها الموت سلطانه على الحياة . فالصورة التي رسمها الشاعر كانت بنية تكوينية، استطاع أن يشيد من خلالها فضاءه الشعري، ويمنح من خلالها قصيدته تكثيفاً وقوة وعمقاً، من خلال استثماره مفردات المرض استجابة لخصوصية يطمح إلى التعبير عنها .

إن الاستفهام الذي يبدأ به هذا المقطع، هو جزء من تشكيل الصورة، الذي بدوره يعكس في أحد جوانبه الأزمة التي تعيشها الذات، وتتمحور فيها، فهي ثائرة غير راكنة إلى واقعها؛ بسبب هذا القلق الذي يكتنفها في دائرة المرض المفضي إلى العجز، فيسحب قارئه إلى أفق من

---

[1] رزيج، ستار جبار، **الوطن في نتاجات الرمق الأخير في شعر السياب**، إقبال والليل نموذجاً، مرجع سابق، ص٦٥.

الاحتمالات الدلالية والانفعالية الكبيرة، كما أن هذا التنويع الذي قام على التساؤل يوحي بشكل مباشر إلى الحيرة التي أصبات الذات الشاعرة وهي تصارع مصيرها، فالاستفهام جاء طارداً لصورة الخوف ومبدداً لمشاعرها المتضاربة .

إن تعطل أسباب الحياة فاعلية وحركة وممارسة عند الشاعر، كان نتيجة لتعطل الجسد المريض، القابع فوق سرير الموت .ولعل هذا المشهد البائس يفرض حضوراً لمشهد الموت الذي يقف أمامه، ويرسم له معالم جنازته في (التابوت والقبر). هذا المشهد وهذا التصور الأولي للجسد المريض فوق السرير، ينعكس مباشرة على أجواء قصيدته، وعلى بوح الذات الشاعرة المقنعة بشعور تغلغل الموت وهروب الحياة، إنها سكونية الموت المطلق، سكونية المقابر لولا تلك الأنة المنبعثة، ولولا ذلك الدم المراق المشعر بالحركة .

ولعل تتابع التشبيهات يزيد من العلاقة التفاعلية بين الإحساس النفسي المتتابع بكوابيس الفناء، ومظاهر الطبيعة التي فقدت الحياة، فالعلاقة قائمة على المماثلة بين الطرفين، فالسياب (كالحجر الثقيل) الذي يفقد أقل مقومات الحياة ؛ بما يحمل من سكونية وثبات، وعدم قدرة على الحركة، فهذه الصور التشبيهية جاءت لترسم لنا مشهدا تراجيديا للذات المعذبة بمرضها من ناحية، وتؤكد لنا رفضها واهتزازها وتبعثرها أمام هذا المنظور الكوني الثابت/الموت. فالشاعر خلق صورة للمرض من خلال المشهد المتتابع لحركة الجسد وتقلباته وتحولاته، إذ أظهرت عِظَم ما يحل به، معتمدة على حاسة البصر (دم يراق) وعلى الصوت(أنة)، وفي هذا خروج بالصورة عن مستواها السمعي ليتحد مع المستوى البصري، وعليه فالصورة الشعرية المعاصرة هي صورة تقوم على الحاسة البصرية علاوة على الحاسة الذهنية التي ينقلها الخيال، ولم تعد مقصورة على حاسة السمع.

٢- صورة المشهد:

لم يقف الشاعر المعاصر في بنائية صوره الفنية في قصيدة تجربة المرض عند حدود التشبيه، بل نراه يبني صوره معتمدا في بنائها أحيانا على الوصف المباشر، أو ما يطلق عليه الصورة المشهد، فدرويش يركن إلى وصف الغيبوبة التي دهمته في لحظة التخدير، وعمت أنحاء جسده، فانطلق يرسم صورة البياض التي حلت بالأشياء كمعادل لصورة الغيبوبة التي يتلاشى فيها كل شيء معتمدا في ذلك على الوصف المباشر القائم على الحلم[١] :

وكل شيء أبيض،

---

[١]**جدارية درويش**، ص١٠ -١١.

البحر المعلق فوق سقف غمامة

بيضاء.واللاشيء أبيض في

سماء المطلق البيضاء.كنت ولم

أكن.فأنا وحيد في نواحي هذه

الأبدية البيضاء.جئت قبل ميعادي

فلم يظهر ملاك واحد ليقول لي:

....

لاشيء يوجعني على باب القيامة.

لا الزمان ولا العواطف.

إن صورة المشهد تتسم بالبساطة، لكن الشاعر يعمد إليها؛ ليتعمق في المعاني ولتكون صوره ذات إيحاء وعمق دلالي، في عملية مسح ميداني تشكل خلفية لهذه الصور المتلاحقة المتتابعة، فالرابط بين جميع مفردات النص هو البياض، الذي يرسم ملامح الذاكرة الممحوة من كل ما علق بها.

إن الصور التي أنشأها الشاعر من خلال هذه المشاهد، جاءت مكثفة تتفق ومرحلة الغيبوبة التي يعيشها الشاعر، فالشاعر في غرفة العمليات حيث العملية الجراحية التي أجريت له والمخدر، وقد توقف قلبه لمدة دقيقتين يدخل في آفاق عالم آخر، لا يرى فيه إلا البياض الذي بدوره يدخل به نحو عالم سديمي آخر.هذه المشاهد المتلاحقة للذات الشاعرة تم تكوينها في عقل الشاعر، عن طريق اللغة؛ هذه اللغة لها قدرة على إثارة المدارك الحسية لدى المتلقي، إذا ما تعرض لمثل هذه الخبرات التي أشارت لها الكلمات، ولذلك فإن دوني **تقول:**"إن الصورة الفنية يجب أن لا تفهم على أنها نسخة مادية، ولكن على أنها محتوى فكرة، يكون الانتباه فيها مركزا على نوعية حسية بشكل ما "(١).

ولعل الصورة الشعرية المعاصرة تقوم في التقاط مكوناتها من اليومي، أو من عالم الحلم، ففي لحظات التأمل يعمق الشاعر تصوره الذهني، علاوة على خياله الجامح، ثم يجنح إلى مفردات

---

(١) مجلة الثقافة الأجنبية سنة ١٩٨٨، عدد ٤، **الصورة الفنية**، ترجمة : نايف عجلوني وخالد سليمان، ص ٢٢-٢٣ . نقلاً عن ناصر علي، **بنية القصيدة في شعر محمود درويش**،ط١، ٢٠٠١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص ١٧٣ .

لغته اليومية البسيطة، فيقوم بعملية البناء لهذه اللغة، ويعمد إلى إنشاء علاقة بين الألفاظ، وهنا تبرز قدرة الشاعر حينما يكوّن صوره من متفرقات، ثم يولف بينها بخيوط ذهنية رابطة، فدرويش جنح إلى التوليف بين مفردات متفرقة، مثل: (البحر المعلق، سقف غمامة، اللاشيء، سماء المطلق، الأبدية البيضاء، باب القيامة، الزمان، العواطف)، ثم عمد إلى الخيط الرابط (الغياب)، وفي ذلك تجديد للصورة المعاصرة التي استطاع من خلالها أن يستثمر لغته اليومية، ومفردات حياته المعيشة،مشكلاً منها صورة حية وعميقة، وفي مثل هذا التشكيل للصورة التي قامت على المشهد، فإن الشاعر قد استطاع أن يمزج بين الأزمنة، حيث تداخل الحاضر والماضي والمستقبل في سياق صورته، بصياغة معدلة يريد الشاعر التعبير عنها، وبما يتناسب مع سياق نصه الجديد، الذي تتمثل فيه خصوصية تجربته التي يريد الإفصاح عنها، وبهذا يكون الشاعر قد عبر عن قسوة المرض من خلال ما أحدثه من غياب، إذ إن دخوله في عالم البياض هو دخول في عالم آخر، مما يسمح لتجربته بتجاوز واقعه وتأسيس رؤية جديدة، أمدت نصه بثراء وإيحاء وكثافة تعبيرية واسعة شكلتها الصورة الشعرية القائمة الصورة المشهدية.

٣- الصورة الكلية المركبة :

الشاعر المعاصر في شعرية المرض استخدم الصورة بشكل عضوي بنائي، داخل نسيج العمل الفني، ليعمق إحساسنا وإدراكنا، من خلال ما يقيمه من تجانس وتلاحم بين مجموعة الصور داخل العمل الفني، وكأنما هذه الصور هي الرابط بين أجزاء القصيدة "لأن شبكة الاتصال بين الصور الشعرية تكون تحت سطح القصيدة، ومن دون هذا التواصل، فإنه لا يمكن توصيل الحقيقة الشعرية "[١] .

يعمد الشاعر في الصورة الكلية إلى مزج عناصر متعددة مع بعضها لينقل رؤيا متكاملة بجوانبها المختلفة في قصائده، تماشياً مع طبيعة الأحداث المتشابهة، هذا المزج للعناصر الفنية على مستوى الحركة أو الصوت أو اللون، يجعل الصوت أكثر تعقيداً ويجنح بالصورة نحو الغموض، لكنه يكسبها إثارة وقوة وتماسكا، ففي قصيدة (الجنوبي) لأمل دنقل تحت عنوان (صورة)، يقول[٢] :

هل أنا كنت طفلاً ..

أم أن الذي كان طفلا سواي ؟

---

[١] المرجع السابق نفسه، ص ١٧٤ .
[٢] **ديوان أمل دنقل**، ص ٤٣٢ – ٤٣٣ .

هذه الصور العائلية ..

كان أبي جالساً، وأنا واقف .. تتدلى يداي !

رفسة من فرس

تركت في جبيني شجّا، وعلّمت القلب أن يحترس .

أتذكر ..

سال دمي

أتذكر ..

مات أبي نازفاً .

أتذكر ..

هذا الطريق إلى قبره ..

أتذكر ..

أختي الصغيرة ذات الربيعين .

لا أتذكر حتى الطريق إلى قبرها

المنطمس

لقد كتب أمل دنقل جملة من القصائد أ ُثناء مرحلته السريرية – قبيل موته - كتبها وهو يصارع السرطان الذي صرعه وهزمه في نهاية الأمر، هذه القصائد هي : (ضد من ؟، زهور، السرير، لعبة النهاية، قصيدة الجنوبي وهي آخر ما كتب)، وقد شكلت بمجموعها ديوانه الأخير أوراق الغرفة رقم (٨)، فحملت هذه القصائد معاناة

إن التجلي الأولي المنبعث عند قراءة هذه القصائد بمجملها، يتكشف عن أنها تجليات يحاول الشاعر من خلالها الانتصار على الموت ومقاومته، والانعتاق منه، علاوة على محاولته انتزاع الحياة من الموت. وتتجلى المقاومة في نزع تلك الصورة الوحشية المرعبة المخيفة، التي تقوم على البطش والقمع، من خلال تحويل الصورة الوحشية الراكنة في الأذهان عن الموت إلى صورة طبيعية أو إنسانية عن طريق الشعر؛ الذي به يصبح الموت موضوعاً تأملياً، فـ" شعرية

المرض التي تقوم بأنسنة الموت فعل فعلاً مشابهاً، فهي تجعل الموت يرى نفسه في مرايا الإبداع التي يؤنسن بها الشاعر الموت، فيحيله إلى كائن أليف، ينقلب عليه سحره، حين يقهره إبداع الشعر، فينتزع منه الحياة، كي يبقى عليها لأطول وقت ممكن"[١].

تتكون قصيدة (الجنوبي) التي نحن بصدد الكشف عن بناء الصورة فيها، من عدد من المقاطع المتوازية :(صورة، وجه، وجه، وجه، مرآة) التي تشبه خمس مرايا متناظرة، من خلال حركة استرجاعها لصور الماضي المنعكسة على اللحظة الحاضرة لإنارتها، ونشلها من براثن الوحدة، كما تكشف عن تجليات الموت بأشكال وصور مختلفة، فهذا الموت يتسم بقدرته على التشكل والتحول مما يدل على هويته القاتلة، فالشاعر يظهر هذا الموت بألوان مختلفة وصور متعددة وأقنعة مختلفة تدل على أن الشاعر استطاع أن يسبر أعماقه من خلال تحديقه بوجوهه التي لا تحمل إلا الموت .

بدأت الشريحة الأولى من قصيدة الجنوبي بعنوان (صورة)، متحدثة عن الذات المنشطرة التي تتفحص ذاتها بين زمنين يحاول الشاعر من خلالها اعتصار الذاكرة،مكثفاً دلالات الحفر في عتماتها، مسلطاً الضوء على جوانب من ماضيه المضيء البعيد، فهو يستكنه الصورة المتخيلة التي تشكل ثقلاً في تحري تفاصيلها، فتنقسم الذات بين المعرفة المثقلة والتحري، بين الشاعر والصورة، بين الذاكرة وتدرج المعرفة المتفحصة ببقايا ملامح لتلك الوجوه، فتسلها من عالمها البعيد شبه المتلاشي، كمحاولة تضيء معالمه الآنية الخافتة في لحظته الحاضرة .

قامت هذه الصورة على تحري الذات في زمنها الماضي، مما استدعى الصورة العائلية، واستدعى أحداثاً من ذلك الماضي (رفسة من فرس، تركت في جبيني شجا، سال دمي)، إن تداعيات الذاكرة في حنينها إلى بداياتها وطفولتها، استدعى (الصورة العائلية، جبين الطفل المشجوج برفسة فرس، دم الأب النازف حتى الموت، الطريق المؤدي إلى قبر الأب، طريق قبر أخته)، وقد اعتمدت هذه التداعيات على فعل التذكر، (أتذكر) الذي كرره الشاعر مثبتاً خمس مرات،ومنفياً (لا أتذكر) مرة واحدة .

يتجلى وعي الذاكرة من خلال استحضارها لمنظومة من الصور التي علقت بها صورة عائلية تجمع الأب الجالس بهيبة، والابن الواقف الذي تتدلى يداه على جنبيه احتراماً لهيبة أبيه، ونرى صورة أخرى تتمثل من خلال الجبين المشجوج الذي يسيل دمه، إثر رفسة فرس، هذا الدم بتداعياته، يستدعي دم الأب الذي نزف حتى استسلم للموت، كما استدعى الطريق المؤدية إلى

---

[١] **www.alarabimag.net**، عوالم شعرية معاصرة، أمل دنقل، أنسنة الموت، سلسلة كتاب العربي، عدد ٨٨ – ٢٠١٢/٤ .

قبره، واستدعت تداعيات القبر تذكر أخته ذات السنتين، ولكنه لا يتذكر قبرها الذي انطمس من ذاكرته .

إن استدعاء هذه الصور من الذاكرة من خلال التكرار للفعل (أتذكر) كأنما تكشف عن علاقة بين ما كان عليه هذا الطفل وما انتهى إليه الآن، فهو يرسم صورة لذاته تحت سلطة الزمن وفعله الذي غير فيه كل شيء، لذا (صرت عني غريبا)، فهو غريب عن مظهره الطفولي بكل ملامحه، وعلاماته، وسماته، أصبح غريباً عن طفولته الجميلة، وعن ملامحه ذات العذوبة، ليلتقي أخيرا مع رفاق صباه في امتداد لهذه الصورة المستندة إلى فعل الزمن وسطوته، من خلال تتبعه لأعمدة النعي التي تلحقه بهم، في إشارة لقرب النهاية، فالجنوبي يعود إلى أصله وصحبته من خلال استحضاره مجموعة من الأصدقاء الذين ماتوا .

ثم تبدأ الشريحة الثانية من قصيدة الجنوبي بعنوان (وجه)، يقول[١] :

كان يسكن قلبي

وأسكن غرفتهُ

نتقاسم نصف السرير،

ونصف الرغيفِ،

ونصف اللفافةِ،

والكتب المستعارةْ .

....

لم ينخدشْ

واستراح من الحرب ..

....

عندما احتقنت لوزتاه، استشار الطبيبَ،

وفي غرفة العمليات ..

لم يصطحب أحداً غير خُف ..

---

[١] **ديوان أمل دنقل**، ص ٤٣٤ – ٤٣٦ .

وأنبوبة لقياس الحرارة ْ،

فجأة مات !

لم يحتمل قلبه سريان المخدر،

وانسحبت من على وجهه سنوات العذاب،

عاد كما كان طفلاً ..

يشاركني في سريري

وفي كسرة الخبز، والتبغ،

لكنه لا يشاركني .. في المرارة !

لعل ملامح الأوجه تبقى صوراً مستقرة في ذهن الشاعر، يعود إليها وكأنه يريد اللحاق بها، أو يترقب النهاية ليصل إلى استئناسه بها، فهذه الأوجه التي يعود إليها من خلال فعل التذكر، هي خيوط تشده نحو النهاية، ومن خلال فعل التذكر، يلتقي بوجه صديقه ويبتعثه من موته، ويرى من خلاله فعل الزمن . يستعرض الشاعر شريط الموت، حيث مضى صاحبه في الذين قفلوا راحلين عن الحياة كأنما يطمئن فيها نفسه بأنه مسبوق إلى الموت؛ فالموت لم يحلّ بأبيه وأخته فقط، بل امتد ليحل بمن كان يشاركه في كل شيء، إذ كانت علاقتهما تصل حد التشابه من حيث (المحبة، الغرفة الجامعة لهما، السرير المشترك، الرغيف، اللفافة، الكتب)، كما يسرد دنقل قصة صاحبه مع حبيبته التي هجرته، ومزق شريانه بسببها، ثم مزق صورتها، وكيف خاض حربين وخرج سالماً، وحينما احتقنت لوزتاه، ذهب للعلاج، فمات بسبب المخدر .

في هذه القصيدة يتبدى وجه الموت، فيتأمل دنقل وجه صاحبه، رفيقه في المرض، الملازم له مكاناً وألماً ومرضاً، فيتحدث عن علاقتهما (كان يسكن قلبي ... والكتب المستعارة)، إن الموت يشارك الشاعر في أدق التفاصيل والممارسات من خلال الفعل نتقاسم الذي يوحي بجمالية الصورة، فيحضر في دقات قلب الشاعر، وفي غرفته، وفي نومه، ودخانه، وشرابه، وقراءته، إن فعل التقاسم يدل على الاندغام، وتدل بنيته على علاقة المشاركة بين متكافئين، إذ كل واحد يملك (النصف). وكما يلح الشاعر في المقطع السابق على تقنية التكرار (نصف) ثلاث مرات، مؤكداً حضور الموت الفاعل الذي لا مفر منهفقد أ َصبح ظاهراً للعيان من خلال التملك مناصفة، ولعل رؤية الشاعر تظهر من خلال حركية الاندغام مع الموت، إذ يرى العالم من خلال هذه التشاركية.

تُظهر الصورة التي رسمها الشاعر للموت، بأنه ذو سمات وملامح خاصة، كما يتجلى في صراعه مع الآخر، فيأبى أن يستقر في مكان واحد بل هو متنقل، يبحث عن ضحاياه بأشد سرعة وأقصر زيارة، هذا الموت تتعدد وجوهه بتعدد حركيته، وهو يمتلك خصوصية غير مألوفة من خلال ما يرسم له من صور .

لعل الصورة الكلية التي جمعت بين المقطعين، الأول والثاني ترسم ملامح الموت المتلونة وصورته الزئبقية القائمة على العدوانية والدهشة والتدمير والإهلاك، فالشاعر من خلال أسطر المقطوعتين حقق دلالات رسم بها معالم هذا الموت في صراعه مع الآخر؛ الآخر المنشطر عن الذات والملتصق بها (الأب، الأخت، الوجه الأول) .

هذا النص يقع في خمسة مقاطع، ويتشكل من مجموعة من الصور الجزئية؛ ليخرج من خلال تضافرها بصورة كلية مركبة، فالصورة المركبة: هي مجموعة من الصور البسيطة المؤتلفة القائمة على تقديم عاطفة أو فكرة أو موقف على قدر من التعقيد، أكثر مما تستوعبه صورة بسيطة[١]، ويستحضر الشاعر في المقطع الثالث من قصيدة الجنوبيوجهاً آخر (نكرة) [٢]:

من أقاصي الجنوب أتى عاملاً للبناء

كان يصعد (سقالة) ويغني لهذا الفضاء

إلى قوله:

وانحنيت عليه .. أجس يده

قال آخر : لا فائدة

صار نصف الصحيفة كل الغطاء

وأنا في العراء .

هذا الشخص الذي يستحضره الشاعر هو أحد عمال البناء، سقط من (سقالة) عالية تاركاً أمل دنقل وحده، وقد أراد الشاعر من خلال استحضاره لهذا الوجه، أن يكشف عن الموت المفاجىء الذي يخطف الفقراء دون أدنى اعتبار .

---

[١] الرباعي، عبد القادر، **الصورة في شعر أبي تمام،** منشورات جامعة اليرموك ١٩٨٠، ص ١٨١ .
[٢] **ديوان أمل دنقل،** ص ٤٣٦ – ٤٣٧ .

كما يستحضر الشاعر في المقطع الرابع، من خلال بنائه القائم على التذكر، وجهاً آخر 'فقد كان معروفاً للجميع، وهو وجه يحيى الطاهر عبدالله"[١]، فعن طريق التذكر يورد الشاعر هذا الوجه ولكن بصيغة التنكير، يقول[٢] :

ليت أسماء تعرف أن أباها صعدْ

لم يمت

هل يموت الذي كان يحيا

كأن الحياة أبد

وأن الشراب نفد

وكأن البنات الجميلات يمشين فوق الزبد

عاش منتصباً، بينما

ينحني القلب ليبحث عما فقد

ليت (أسماء) تعرف أن أباها الذي

حفظ الحب والأصدقاء تصاويره

وهو يضحك

وهو يفكر

وهو يفتش عما يقيم الأودْ

....

أسماء التي يذكرها الشاعر هي ابنة يحيى الطاهر، مات عنها والدها وهي صغيرة في حادث سيارة، والشاعر إذ يسترجع وجه أبيها، فإنه يفتح أفقاً على تلك الذكريات في مرحلة الشباب، وكأنما هذه الذكريات هي مجموعة من الصور، يخترقها خيط واحد هو الموت، إن وجه

---

[١] www.alarabimag.net، عوالم شعرية معاصرة، أمل دنقل، أنسنة الموت، سلسلة كتاب العربي، عدد ٨٨ – ٢٠١٢/٤، مرجع سابق.

[٢] ديوان أمل دنقل، ص ٤٣٧ – ٤٣٨ .

يحيى الطاهر يخفيه الموت، وبذلك يلتقي مع الوجهين السابقين كما يلتقي مع وجه أبيه وأخته لتظهر معالم الصورة بشكل أوسع .

ثم يأتي المقطع الأخير في قصيدة الجنوبي حاملاً عنوان مرآة، "وهي تسمية دالة، لأن رمزية المرآة تشير إلى اللحظة المعرفية الحاسمة التي ينقسم فيها الوعي على نفسه، فيصبح فاعلاً ومفعولاً للتأمل في آن"[١] يقول[٢] :

- هل تريد قليلاً من البحر ؟

- إن الجنوبي لا يطمئن إلى اثنين يا سيدي :

البحر – والمرأة الكاذبة .

- سوف آتيك بالرمل منه

.. وتلاشى به الظل شيئاً فشيئاً،

فلم استبنه

- هل تريد قليلاً من الخمر ؟

- إن الجنوبي يا سيدي يتهيب شيئين :

قنينة الخمر – والآلة الحاسبة .

....

- هل تريد قليلاً من الصبر ؟

- لا ..

فالجنوبي يا سيدي يشتهي أن يكون الذي لم يكنه

يشتهي أن يلاقي اثنتين :

الحقيقة – والأوجه الغائبة .

في هذا المقطع تقف الذات في مواجهة نفسها، وتنظر إليها متأملة أحوالها، من خلال الحوار الذي تنشئه مع خليلين، خطاباً وجواباً.

---

[١] **www.alarabimag.net**،عوالم شعرية معاصرة، أمل دنقل، أنسنة الموت، سلسلة كتاب العربي، عدد ٨٨ – ٢٠١٢/٤، مرجع سابق.

[٢] **ديوان أمل دنقل،** ص ٤٣٢ – ٤٣٩ .

وهكذا نرى أن الشاعر قد لجأ إلى الصور المركبة، ليقدم عواطفه وأفكاره المتداخلة، التي لا يستطيع تقديمها ضمن صورة جزئية مفردة. فالشاعر يُبرز من خلالالمقاطع تصويراً حياً يقوم على عدد من المشاهد التي يكون الدال فيها متباينا معقدا متناقضا ظاهرياً، لكنها متحدة ومنسجمة من الداخل ومن حيث هي دلالات، فماذا سيشاهد الشاعر في تلك الصورة المتأملة غير البعد الكلي عما هو عليه الآن، الانهزام، والخوف، واختفاء الملامح الجميلة والعذوبة، فقد رسم لنا الشاعر صورا من الماضي في المقطع الأول، حيث الحياة والقوة، كما صور مشاهد للموت ألمّت بأهله وذويه، اعتصرها من الذاكرة، وبما أن الموت شملهم فلا محالة في أنه سيصير إلى ما صاروا إليه، ثم تلح الصورة الثانية في المقطع الثاني، التي تستحضر صورة تستجليها الذاكرة من بعدها الزمني، لأحد الأصدقاء الذين أحبوا الحياة، وتستدعي الصورة تلك العلاقة الحميمة بينهما حد الالتصاق، ولتكشف أن الموت قد اختطفه حينما احتقنت لوزتاه .

وما الصورة الكلية إلا صور جزئية مجتمعة ومتكاملة، تتعانق في حمل رؤية الشاعر الشعرية، هذه الصور يظهر فيها عنصر المفارقة. والمفارقة. "تكنيك فني يستخدمه الشاعر لإبراز التناقض بين طرفين بينهما نوع من التناقض، وهي تختلف عن الطباق والمقابلة، سواء من ناحية بنائه الفني، أو من ناحية وظيفته الإيحائية، لأنها تقوم على إبراز التناقض بين طرفيها، هذا التناقض الذي يمتد ليشمل القصيدة برمتها، فتقوم كلها على مفارقة تصويرية كبيرة"[١] . كما لا نعدم أن المجاز بأشكاله وألوانه تذوب مكوناته وتتلاصق وتتداخل وتتفاعل ضمن الصورة الكلية لتتخلق وتتشكل في نظام جديد يمنح النص تكثيفاً دلالياً وأداء شعرياً متدفقاًيكون أبعد غوراً وأعمق تأثيرا .

لقد أقام الشاعر صوره على مجموعة من المفردات، تبدأ بالمشاهدة، مستخدما الصورة الحسية، إذ يتأمل (صورة) من الزمن الماضي، تقوم على الحاسة البصرية، وهي صورة حية لرسم الخيوط المتشابكة للواقع بين ما كان وما هو عليه، اعتمد فيها على الاستفهام، والفعل المضارع الدال على اللحظة الراهنة (أتذكر)، والقصيدة في بنائها تقوم على التذكر؛ إذ يسعفه التذكر على المراوحة والانتقال بين الأفعال وزمنيتها؛ التي تزيد من إبحاره في الماضي ليتكشف له الزمن عن صور متعددة، فالأفعال (كنت، كان، تركت، علمت، سال، مات) كل واحد منها يشكل صورة محورية، تلتقي في نهايتها لرسم الأبعاد الكلية للراهن مع كشف أقنعة المفارقة بين الزمنين . فالصورة الشعرية لها دورها في تنظيم الأداء الشعري من ناحية، ومن ناحية أخرى تظهر أهميتها بتكثيف إيحاءاتها الدلالية وتخصيبها .

---

[١] زايد، علي عشري، **بناء القصيدة العربية الحديثة**، ط٤، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٩٦، ص١٤٧.

تلك المجموعات من الصور الجزئية القائمة على المشاهد المتكررة، ولّف الشاعر بينها بتلاحم زمني ومكاني؛ لتخرج دفعة واحدة في اللحظة الحاضرة، إذ تتقابل هذه المجموعات من الصور في اللحظة ذاتها، لتخلق دهشة وصدمة في ذهن المتلقي،كما تولد انسجاماً وتوازناً، عبر صور تراكمية تدفع العمل الشعري إلى التكامل، والتفاعل، من خلال حركة توافق المشاهد، فالصورة هنا قامت بمهام لها دورها ودلالتها؛ فكشفت عن الزمن، وعرّته، وجذبت المتلقي للتفاعل معها، إذ جعلت المتلقي يحس بالزمن، وأكسبت المشهد حيوية وقدرة على جذب المتلقي، والاندماج بالحدث، والزمن، والتفاعل معهما، كما قامت الصورة بوظيفة نقل مشاعر الحزن والألم، والضعف،واليأس مما جعل المتلقي أكثر ارتباطا وتأثراً وانفعالاً مع الحالة الشعورية التي بثها الشاعر من خلال صوره داخل النص، أي خلقت حالة من التواجد مع النص .

إن الشاعر حين يستحضر الصورة المتأملة، فإنه يرتقي بنصه الشعري آفاق الشعرية؛ ليكون لديه رؤية شعرية خاصة، ذات لغة موحية ودالة، وهي صورة تحمل مشاهد تختصر الزمان، وتوظف المكان، والحدث، راسمة بذلك صورة مفارقة.

إن المفارقة بين الماضي والحاضر، تبعث الدهشة، فقد أقامها بين زمنين: زمن القوة التي تجسدت من خلال الأوجه الحالمة التي رافقها، وزمن الضعف الذي أنهى حلمها بالموت، فزمن القوة الذي يمثله الماضي،يصبح ضعفاً تمثله اللحظة الحاضرة .

وهكذا فإن الصورة الشعرية لم تعد لدى شعراء تجربة المرض " مجرد علاقات بين الأشياء يقبع تحت إهابها منطق عقلي جاف، ولا محض انتباهة للخيال الشعري سرعان ما تنطفئ وسط كثافة الظلام التقريري. بل صارت رؤية جديدة لأشياء العالم وموضوعاته"[١]، تستمد مكوناتها من خلال تواشجها مع النسيج الكلي للنص، ومن خلال شبكة العلاقات التي تقيمها من خلال حركة الصور الجزئية " في تفاعلها مع باقي مكونات النص. وتتحدد بالتقابل والتوازن والتضاد والتدرج وغيرها من العلاقات الناظمة لنسيج النص والتي يسعى الشاعر إلى ترسيخها في عمله الفني اعتماداً على إفرازات الخيال والقدرة اللغوية التي يمتلكها، والحس الجمالي الذي يتمتع به. وهي علاقات تتجلى على المستوى الدلالي والصوتي من خلال الإيحاءات التي تلازم التجربة الفنية، وتعلق في خيال المتلقي، وتبقى أصداء دلالاتها تتردد في النفس"[٢] .

[١] الجزار، محمد فكري، **الشعر عند محمود درويش**، ط١، ٢٠٠١، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ص١٥٤ .
[٢]وقاد، مسعود، **جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر البياتي**، رسالة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر – باتنة، ٢٠١١، ص ٣٤٨ .

٤- اللقطة السينمائية :

اللقطة السينمائية من بعض التقنيات الحداثية في إظهار الصورة وحركتها واندغامها وتشكلها، فاللقطة السينمائية هي تقنية حداثية دخلت معمار القصيدة المعاصرة، وإذا كانت السينما كما يعرفها مارسيل مارتن بأنها : " فن الصور المتحركة "[١]، فإنه يعترف بأن التبادل قائم بين الأجناس الأدبية والفنية، مثلما تحقق بين اللقطات السينمائية والصور الشعرية، فأمل دنقل من خلال اللقطات السينمائية يسند الخطاب فيها إلى شخص آخر، ويكتفي هو بدور العين الراصدة _ دور الكاميرا[٢]فالحركة البانورامية نلمحها من خلال تفاصيل الصورة، إذ تكون الكاميرا ثابتة وتتحرك عمودياً أو أفقياً بشكل دائري، فانظر إلى هذه الحركة التي يرسمها دنقل للطوفان الذي يجتاح المدينة [٣]:

المدينة تغرق شيئاً ..... فشيئاً

تفر العصافير

والماء يعلو _ على درجات البيوت _ الحوانيت _ مبنى البريد _

البنوك _ التماثيل (أجدادنا الخالدين) _ المعابد _ أجولة القمح _

مستشفيات الولادة _ بوابة السجن _ دار الولاية _

أروقة الثكنات الحصينة

....

هاهم الجبناء يفرون نحو السفينة .

بينما كنت ...

كان شباب المدينة

يلجمون جواد المياه الجموح

ينقلون المياه على الكتفين . ويستبقون الزمن

يبتنون سدود الحجارة

---

[١] مارسيل مارتن، **اللغة السينمائية**، ترجمة سعد مكاوي، ط/١، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، ١٩٦٤، ص ١٣ .
[٢] اعتمدنا في هذا اللون من الصور على ما كتبه أحمد مجاهد، **أشكال التناص الشعري**،مرجع سابق، ص ٢٠٥- ٢١٣ .
[٣] **ديوان أمل دنقل**، ص ٤٦٥ - ٤٦٧ .

علهم ينقذون مهاد الصبا والحضارة

علهم ينقذون .... الوطن !

فالراصد أو المصور يقف مقابلاً للمدينة، ويسلط الكاميرا على كل ما يقع أمامه، ويمسح المكان الذي يقع ضمن مجال النظر، أو تحت عين الكاميرا، فالشاعر يبرز هذه الصور ليحدد العلاقات المكانية، والمواجهة بين المدينة وبين الطوفان، فهذا الطوفان بدأ يتداخل، وبدأ يغرق المدينة، ويرسم صورة الماء المرتفعة التي بدأت تغطي ملامح الأشياء، وهكذا تتلاحم هذه الصور، إذ قام الشاعر بالتوليف بين الصور جميعها دون أن يحرك الكاميرا، ثم دمجها في سياق اللقطة السينمائية، فالغرق وحد بين مفردات المدينة المتناثرة، فاستخدام الأفعال المضارعة (تغرق، تفر، يعلو، يفرون، يلجمون، ينقلون، يستبقون، يبتنون، ينقذون) كلها تدل على الاستمرارية أولاً، ثم ملاحظة استخدام الشاعر فنياً للأفعال المضارعة المثبتة بالنون، عندما أسند الفعل للجماعة، في حال مقاومة الماء (يلجمون، ينقلون، يسبقون، يبتنون)، بينما لم يلحقه النون عندما أسنده إلى الأسماء المفردة أو إلى اللحظة الوصفية، (المدينة تغرق، الماء يعلو، تفرّ العصافير) وكأنه قد رأى أن المدينة من مبانٍ وحوانيت وبنوك وبريد وتماثيل، لاتستطيع المقاومة، بل إن المسؤول عن المقاومة هو الإنسان، كما عمد الشاعر إلى التفصيلات المرئية مثل : (مبنى البريد، البنوك، التماثيل (أجدادنا الخالدين) .

فاللقطة السينمائية في هذا النص الشعري تظهر صورة غرق المدينة، صورة اجتياح الماء للمرافق التي تشكل المدينة (بيوت، حوانيت، بنوك، بريد، معابد، سجون، ثم تظهر صورة السفينة، وتباعا تظهر صورة الجبناء وهم يفرون، تاركين كل شيء غير ملتفتين إليه، ثم تتبدى صورة الطيور والألعاب الطافية على سطح الماء، ثم صور الصبايا على السطوح، ثم صورة الفرار نحو السفينة من قبل ذوي العلاقة بالأمير والحاكم، ثم يفصّل في الرصد، لأن عين الكاميرا تتسع لكل ما يقع أمام عدستها، فتلويحة الأيدي للصبايا، وراقصة المعبد التي بان عليها أثر الابتهاج، عندما انتشلت شعرها المستعار حينما وقع، وعشيق الأميرة في شكله وجماله ولباسه الأنثوي المنعم، ثم تظهر صورة شباب المدينة وهم يقفون حائلاً أمام جموح هذا الحصان، ويحاولون كبح جماحه، صورة الحجارة تعلو أكتافهم،يرصونها ليشكلوا سداً في وجه الماء .

إن استخدام اللقطة السينمائية في بناء الصورة الشعرية المعاصرة يقيم شبكة من العلاقات والفضاءات المتجاورة التي تشكل بمجموعها مشهداً مركباً يحتوي المكان بأبعاده، وشخوصه وأحداثه ليخرجها ممزوجة بزمانها، لتشكل صورة كليه فيها جميع الأطياف لوناً، وحركة، وصورة .

وهكذا استطاع الشاعر المعاصر أن يبني صوره ضمن آلياته المعاصرة، فهو عن طريقها يصل إلى حاضره، ويعمق وعينا به، وليخرج، برؤية واضحة، تدفعنا للتغيير، وتهدف إلى خلق واقع فني.

وقد قامت تجربة المرض لدى الشاعر المعاصر على الوحدة العضوية،فقدم صوراً كلية، تقوم على وحدة الصورة، وتماسكها، وانسجامها، وتوحدها مع إحساسه وعاطفته، لأن "ارتباط العاطفة بالصورة داخل العمل الفني، هو ارتباط حيّ ناشيء عن معاناة الفنان لموقف نفسي معين"[١].

فالشاعر المعاصر رسم صورة كلية هي " وحدة الشعور أو الإحساس الذي ينتشر في سائر أجزاء العمل الفني، فيلون صورها وموسيقاها بلون واحد نابع من موقف نفسي، يعانيه الشاعر لحظة انطلاقه بالعمل الفني "[٢]، وبهذا تكون الصورة مستكشفة، فهي إحدى الوسائل الناقلة للفكرة أو الشعور، لأن "الشعور ليس شيئاً يضاف إلى الصور الحسية، وإنما الشعور هو الصورة أي أنها هي الشعور المستقر في الذاكرة، الذي يرتبط في سرية بمشاعر أخرى ويعدل منها. وعندما تخرج هذه المشاعر إلى الضوء، وتبحث عن جسم، فإنها تأخذ مظهر الصورة في الشعر أو الرسم أو النحت"[٣]، وهذا دليل على الاتحاد الكلي القائم بين الفكرة والصورة، ودليل على أن الصورة ليست مستقلة عن الشعور الداخلي للمنشيء المعاصر، ولو كانت مستقلة لكان لكلٍ منا مخزون صوري، نلجأ إليه، لكن الشاعر المبدع مجدد ومنشئ للصورة، لأنها ضرورة في تعبيره عن مشاعره، واستجلائها، علاوة على أنها منسقة لمشاعر المتلقي، من خلال ما تثيره فينا من محاولات لإدراك الصورة، و" إدراك الصورة إذن - كتشكيلها - يعتمد إلى حد بعيد على طبيعتنا النمطية، وإدراكنا للصورة -على هذا الأساس- ليس إلا إعادة لتشكيل الصورة وفق طبيعتنا النمطية،وليس غريباً بعد ذلك أن تختلف تأثراتنا أو مشاعرنا المثارة إزاء صورة بذاتها "[٤].

وسائل تشكيل الصورة :

١- **الرمز** . يعد الرمز وسيلة فنية متطورة في الشعر "يعمد الشاعر فيه إلى الإيحاء والتلميح بدلاً من اللجوء إلى المباشرة والتصريح"[٥]، وهو بذلك ينهض باللفظة ويرتفع بها من دلالتها إلى

---

[١] العشماوي، محمد زكي، **دراسات في النقد الأدبي المعاصر**، دار النهضه، بيروت ١٩٨٣، ص ٣٠٢ .
[٢] المرجع نفسه، ص ٣٠٣
[٣] عز الدين إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهرة الفنيه والمعنوية**، مرجع سابق، ص ١٣٥ .
[٤] المرجع السابق نفسه، ص ١٣٧ .
[٥] علي، ناصر، **بنية القصيدة في شعر محمود درويش**، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠١م، ص١٤٦.

مستوى الرمز "لأنه يحاول من خلال رؤيته الشعورية أن يشحن اللفظ بمدلولات شعورية خاصة وجديدة"[١]، تسهم بشكل فعّال في تكوين الصورة و"النأي بها عن التقرير والمباشرة"[٢] .

الرمز أداة تصويرية تثري اللغة الشعرية وتتماهى مع الصورة، لكن ما يفصل الصورة عن الرمز هو أن "علاقة الصورة بالرمز في هذه الناحية أقرب إلى علاقة الجزء بالكل، أو هي علاقة الصورة البسيطة بالبناء الصوري المركب"[٣]، لهذا يشكل الرمز وسيلة بارزة من وسائل الإيحاء التي تدل على المشاعر وأبعاد الرؤى الشعرية المختلفة، "وليس الرمز إلا وجهاً مقنعاً من وجوه التعبير بالصورة"[٤] .

استفاد شعراء تجربة المرض المعاصرون من أنواع الرمز المختلفة؛ كالرمز اللفظي، والرمز الموضوعي، والرمز باستعمال النماذج الأدبية والتاريخية والأسطورية، فقد لجؤوا إليه حينما وجدوا معاناة عند البوح بأحاسيسهم، لأسباب ذاتية أو اجتماعية أو سياسية قد يكون لها سلطة على حبس حرياتهم أو تقييد مشاعرهم، كما لجؤوا إليه كوسيلة فنية تحقق الإيحاء الرمزي وكتقوية في التعبير، لذا جاء الرمز عند شعراء تجربة المرض بعدة أشكال،منها :

أ- **المرأة رمزاً** :تدخل المرأة لتشكل رمزاً في نصوص أمل دنقل، فهو يراها من خلال واقعه ومن خلال محيطه، ففي (الورقة الأخيرة / الجنوبي) يقول في مقطعها الأخير[٥] :

- هل تريد قليلاً من البحر ؟

- إن الجنوبي لا يطمئن إلى أثنين يا سيدي :

البحر والمرأة الكاذبة

إن فترة المرض وإحباطاتها، أوحت إلى دنقل بتخيل قدوم الموت، وحركته، فهو يرى فعله ظاهرا في كل شيء، ففي هذا المقطع يتجلى الموت تحت عنوان(مرآة)؛ والمرآة تدل على لحظة معرفية صافية وحاسمة ومفصلية، تتجاوز الشعور إلى اللاشعور، وهنا ينشطر الوعي، فيصبح ناظراً ومنظوراً إليه في لحظة واحدة، وتغدو الذات في مواجهة نفسها، تتأملها . فالشاعر من خلال الحوار يكشف عن الصراع النفسي المحتدم بين المنشطرين، فمن خلال صفة النفي(لا يطمئن) التي تدل على الريبة والغدر، يجمع الشاعر بين البحر والمرأة الكاذبة، فإذا كانت ريبة

---

[١] إسماعيل، عز الدين، **الشعر العربي المعاصر**، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، مرجع سابق، ص٢١٩ .
[٢] إطيمش، محسن، **دير الملاك**، مرجع سابق، ص١٥٩ .
[٣] أحمد، محمد فتوح، **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، ط٢، ١٩٧٨م، دار المعارف، ص١٣٩.
[٤] إسماعيل، عز الدين، **الشعر العربي المعاصر**، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، مرجع سابق، ص ١٩٥ .
[٥] **ديوان أمل دنقل**، ص ٤٣٨ .

البحر تتأتى من سعته وتقلبه، وعدم استقراره، فإن المرأة الكاذبة تتحد مع البحر في هذه الصفة، ومن هي تلك المرأة التي تبعث الريبة والاتساع والتقلب والغدر سوى المدينة ! من هنا جعل الشاعر المرأة رمزاً للمدينة، حيث رمز لها بالمرأة الكاذبة، التي تخدع بحيويتها وتملقها الناظر إليها، لكنه ما إن يقع في حبائلها حتى يكتشف زيفها وبريقها الخادع، وكأنما الشاعر يوحي إلى أبناء الجنوب من خلال عودته إليهم، بأن لا ينخدعوا بمظاهر المدينة وزيفها الكاذب البراق .

إن الشاعر يؤطر تجربته برمزه، إذ يصبح رمزه ملاصقاً لتجربته،وجزءاُ بنائياً فيها، لا ينفصل بحال من الأحوال عن تجربته . فالرمز يشكله الشاعر، بل يكتشفه ويضيف إليه، وهو كما يقول أدونيس: " هو ما يتيح لنا أن نتأمل شيئاً آخر وراء النص، فالرمز هو قبل كل شيء معنى خفي وإيحاء، إنه اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة، أو هو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة"[١]، وفي هذا إشارة إلى أن التوظيف للرمز هو تعبير عن إحساس الشاعر وفكره؛ أي يصدر به عن قصدية واعية لموضوعه .

ب- **الموروث الديني رمزاً** : عمد شعراء تجربة المرض إلى استلهام نصوص ورموز دينية في تجربتهم الشعرية ضمن سياقاتهم الشعرية، لأسباب فنية ودلالية تزيد في عمق نصوصهم وفي جمالياتها، فقد وجد الشاعر في الأديان وفي الأنبياء وفي الإرث الديني، بكل ما تحمل من حياة وصراع معيناً رمزياً ثرياً، استغله وفق توجهه اللغوي، ووفق تجربته الشعورية،مدركاً قيمة هذا الرافد وإمكانياته في اللحظة الحاضرة بما يحمل من دلالات، علاوة على جوانبه الجمالية .

انفتح محمود درويش على نصوص الديانات السماوية الثلاث، من ذلك انفتاحه على الديانة الإسلامية، إذ يستلهم من القرآن الكريم أية أو شخصية أو قصة، تتفق ورؤيته الفنية من خلال إدماجها بطرق متعددة في تجربته، فها هو يستلهم ما يتوافق ويساير لحظة المواجهة الحاسمة مع الموت الذي يتراءى له في لحظته المرضية العصيبة، **يقول**[٢] :

فيا موت ! انتظرني ريثما أنهي

تدابير الجنازة في الربيع الهش،

حيث ولدت، حيث سأمنع الخطباء

من تكرار ما قالوا عن البلد الحزين

---

[١] أدونيس، علي أحمد سعيد، **زمن الشعر**، مرجع سابق، ص١٦٠ .
[٢] **جدارية درويش**، ص٤٩ .

وعن صمود التين والزيتون في وجه

الزمان وجيشه .

فالشاعر يتناص مع **قول** الله تعالى[١]: (والتين والزيتون * وطور سينين * وهذا البلد الأمين) كما يتداخل مع أمل دنقل الذي استلهم هذه الآيات شعرياً، ففي قصيدة (لا وقت للبكاء) **يقول** دنقل:[٢]:

والتين والزيتونْ

وطور سينين، وهذا البلد المحزونْ

فالشاعران وظفا هذه الآيات كتكثيف دلالي للمكان، من خلال ما يميزه طبيعياً : التين والزيتون، وما يسم هذا المكان تاريخياً مع الأعداء، إن التكثيف الدلالي يستقي من الأفعال الرمزية التي رمز إليها كل من أمل دنقل ودرويش، فالبلد الأمين هو (مكة)، ومكة أوحت بنقيضها (البلد المحزون) عند دنقل، (والبلد الحزين) عند درويش .

إن دنقل يأخذ النص القرآني ثم يحوره من خلال المخالفة؛ إذ يقلب المعنى أو يعكسه فـ(البلد الأمين) يصبح (البلد المحزون)، أما درويش الذي استفاد من القرآن الكريم، ومن شعر أمل دنقل، فقد وظف ذلك في سياق مختلف، فهو يتوسل إلى الموت لإمهاله بعض الوقت ليعيد ترتيب أشياءه، ويتأكد من تنفيذ وصيته بعد موته .

جـ **الموروث التاريخي رمزاً** . شكل الرمز التاريخي تقنية فنية مكثفة الحضور في قصائد شعراء تجربة المرض المعاصرين، لأن "سمة التاريخية تعني كل ما يرتبط بالماضي زمنياً أو دلالياً، فالمرتبط زنياً أصبح جزءاً متحققاً من التاريخ، والمرتبط دلالياً يستمد مواصفاته من الذاكرة التاريخية، وبهذا فإن الرموز الدينية والأسطورية والسياسية والأدبية والفلوكلورية تنسحب عليها صفة التاريخية"[٣]. لذا كان حضور هذا الرمز مكثفاً في الإبداعات الشعرية، ففي مواجهة الموت في جدارية درويش يتوارد الشعراء كإشارات ونصوص، ففي غيبوبة المخدر تستدعي الذاكرة أسماء الشعراء الذين استعصوا على الموت والنسيان، **يقول**[٤] :

رأيت (ريني شار)

---

[١] سورة التين، الآيات ١ – ٢ – ٣ .

[٢] **ديوان أمل دنقل،** ص ٣٢٠ .

[٣] الرواشدة، سامح، **القناع في الشعر العربي الحديث** (دراسة في النظرية والتطبيق)، ط١، ١٩٩٥، مطبعة كنعان، الأردن - أربد، ص١٠ .

[٤] **جدارية درويش،** ص ٣٠ – ٣١ .

يجلس مع (هيدغر)

على بعد مترين مني

رأيتهما يشربان النبيذ

ولا يبحثان عن الشعر ...

كان الحوار شعاعاً

وكان غدٌ عابر ينتظرْ

الشاعر جمع من خلال (النبيذ) في هذا المقطع بين ريني شار وهيدغر، لا من خلال الحديث عن الشعر، لكن حوارهما يتصف بـ(الشعاع) فدرويش يستحضر شعراء يمتلكون وعياً حاداً بالموت في علاقته بذواتهم، كل ذلك لخلق حوار عميق مع نصوصهم لتكون سنداً ومؤازرة رمزية من أولئك الذين سبقوه إلى اختيار المواجهة مع المجهول .

٢- **القناع** : القناع جزء من أجزاء الرمز، أو صورة من صوره، يعمد الشاعر إليه ابتعاداً عن التقريرية والمباشرة،وفي الآن نفسه يخلق من خلاله تكثيفاً فنياً ودلالياً، وهو "إحدى أدوات الشاعر المعاصر، التي يستعين بها –أحياناً – في تشكيل نصه الشعري، وتقوم على النظر إلى التراث من خلال استحضار شخصية تاريخية قادرة بما ارتبط بها من دلالات ومواقف، أن تضيء التجربة المعاصرة، وانطلاقها نيابة عن الشاعرالمعاصر، لتعبر عن الموقف الذي يبتغي أن يقدمه للمتلقين"[١].

والشاعر حين يتعامل مع التاريخ فإنه لا يتعامل معه على أنه حقائق كما يفعل المؤرخ، لكنه "يضفي عليها من ذاته وواقعه، وطبيعة الحال النفسية التي دفعته إلى الاستعانة بجزء من التاريخ. وهو يتعامل معها على وفق قناعته بما تكتنفه هذه المادة التأريخية من قيمة معنوية ودلالة إيحائية يريد إيصالها إلى ذهن المتلقي وشعوره"[٢]، والشاعر يجمح إلى مضامين بارزة يقتنصها من التاريخ ثم يمنحها بعداً عاماً يجعلها تتجاوز عصرها، ويحقق لها قدرة التواصل الحي مع العصر الراهن، لتبرز فيه بسماتها المميزة كما كانت في عصرها"[٣] .

---

[١] الرواشدة، سامح، **القناع في الشعر العربي الحديث** (دراسة في النظرية والتطبيق)، مرجع سابق، ص٧ (المقدمة) .
[٢] حداد، علي، **أثر التراث في الشعر العراقي الحديث**، ط١، ١٩٨٦، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ص٢٩.
[٣] المرجع نفسه، ص ٨٠ .

ولعل كل ذلك يرسخ مفهوم القناع الذي يدل على : "حالة من التماهي أو التلبس بشخصية أخرى، تختفي فيها شخصية الشاعر، وتنطق خلال النص بدلاً منه"[١].وللقناع- كما يرى الرواشدة- دور ووظيفة تساعد الشاعر بأن يتجرد فيه من ذاتيته، ويبتعد به عن انكشاف عاطفته، وهو يضفي على صوت الشاعر نبرة موضوعية أو شبه حيادية، تبتعد به عن التدفق المباشر للذات والغنائية، وهو وسيلة نحاكم بها نقائض العصر، كما أنه يعبر عن موقف يريده الشاعر المعاصر دون تحرج، علاوة على ما تقدم فإن التجربة القناعية تمثل وسيلة فنية تعين على التوصيل الناجح لأنها تشكل مشتركاً ثقافياً جامعاً بما تحوي من قدرة على الإيحاء والتأثير[٢] .

من هنا لجأ الشاعر المعاصر إلى هذه التقنية متقنعاً ببعض الشخصيات مستعيناً بها لغرض تشكيل الصورة الشعرية مثل : الشخصيات الدينية، الشخصيات الأسطورية، الشخصيات التاريخية، من خلالها عمد الشعراء إلى التقنع بما له دور في فنية القصيدة، وله مساعدة في تفريغ التجربة الشعورية التي يعانيها الشاعر أو يرغب بنقلها، عبر صور شعرية فاعلة ومطورة.

ومن الشخصيات التي استعان بها الشاعر المعاصر لغرض تشكيل الصورة الشعرية :

أ- **الشخصية الدينية قناعاً** : اتخذ الشعراء من الشخصيات الدينية قناعاً، خاصة ذات البعد القصصي، أو الشخصيات التي ورد ذكرها في القرآن الكريم لما تحمل من قيمة، فاتخذوها أقنعة يوجهون واقعهم من خلالها، ذلك لما تحمله من إقناع ودلالات روحية، علاوة على ما تمنحه من بعد تكثيفي، فألفاظ القرآن الكريم في بلاغتها وسعتها البيانية تغني الصورة بدلالات وإيحاءات واسعة للمعاني .

ولعل شخصية (أيوب) - عليه السلام - تلك الشخصية الدينية التي سرد القرآن الكريم سيرتها، كان لها حضورها الفاعل ودورها في قصائد شعراء تجربة المرض، كما يظهر لدى السياب[٣]:

لك الحمد مهما استطال البلاءْ

ومهما استبد الألمْ،

لك الحمد، أن الرزايا عطاء

---

[١] المرجع السابق نفسه، ص١٠ .
[٢] **أنظر** : الرواشدة، سامح، ص ص ١٠ – ١١ – ١٢.
[٣] **ديوان السياب**، ص ٢٤٨ .

وأن المصيبات بعض الكرمْ .

ألم تعطني أنت هذا الظلامْ

وأعطيتني أنت هذا السحرْ ؟

لعل أبرز سمات القناع ظهوراً في قصيدته (سفر أيوب) ذات الأقسام العشرة، تتمثل في القسم الأول منها، فأيوب شخصية دينية، تحمل تجربة إيمانية، متجسدة في الرضا التام بقضاء الله سبحانه وتعالى، والصبر على الآلام الجسدية والروحية، وعلى ما أصابها من بلاء ومحن، ذكرها القرآن الكريم في قصصه، تداخل السياب مع هذه الشخصية القرآنية الخالدة، رابطاً ما أصابه من مرض جسدي ومعاناة ذاتية بما أصابها من معاناة، وهنا ظهرت شخصية أيوب قناعاً تلبسه الشاعر وتماهى معه، مخفياً شخصيته، متخلياً عن صوته وراء تلك الشخصية القناعية التي اتحد بها، فقد جعلها تنطق عوضاً عنه؛ ليصور معاناة مشتركة بينهما .

لقد استخدم السياب قناع أيوب رمزاً للصبر على البلاء بهذه الدلالة، للتعبير عن مرحلة من مراحل تجربته، تلك التي اشتدت عليه فيها الأمراض " ولم يجد ملجأ يلوذ به سوى الصبر على البلاء والاحتساب الراضي، وقد وجد السياب أن شخصية أيوب هي أكثر شخصيات تراثنا تراسلاً مع هذا البعد من أبعاد تجربته" [(١)]، لذا استخدم السياب رمز أيوب بمعطاه القرآني، فالصبر على المرض والرضا بقضاء الله، والحمد على كل بلاء، والاستسلام الكلي لمشيئة الله وقدره، وتحول المصيبة إلى عطاء، إنما هي صوت أيوب الحقيقي الذي اندغم به صوت الشاعر، فالقناع هنا يعبر عن تلك الحالة المشتركة عند الشاعر وعند أيوب .

ومع ما نجد من اتحاد بين الشاعر وقناعه، إلا أنه يخترق هذا القناع أحياناً، ويبتعد عنه في بعض أجزاء القصيدة، ولكنه لا يلبث أن يعود إليه، ففي قصيدة (قالوا لأيوب) **يقول**[(٢)] :

قالوا لأيوبَ : (جفاك الإله !)

فقال : (لا يجفو

من شد بالإيمان، لا قبضتاه

ترُخى ولا أجفانه تغفو) .

[(١)] زايد، علي عشري، **استدعاء الشخصيات التراثية**، القاهرة، دار الفكر العربي، ١٩٩٧م، ص٩٠ .
[(٢)] **ديوان السياب**، ص ٢٩٦ .

قالوا له : (والداء من ذا رماه

في جسمك الواهي ومن ثبّته ؟)

قال : (هو التكفير عما جناه

قابيلُ والشاري سُدى جنّته .

فالشاعر يتحدث عن عدم جفاء الإله له، وكأنما يرد على من قالوا له إن الرب قد تخلى عنه وجفاه وأصابه بالمرض، لكنه يرفض هذه الفكرة، معلناً أن ما به من داء هو بسبب الذنوب والخطايا التي ارتكبها . ولعل قارئ قصيدتي (سفر أيوب) و (قالوا لأيوب) "يحس بأن الشاعر لا يتخذ من الرمز واجهة يستتر خلفها – كما يفعل بعض شعرائنا- ويفضي على لسانها بأحاسيس غريبة عنها، بل يشعر وكأنه أيوب حقيقة هو الذي يشكو ويبوح ويهجس ويأمل، كما يشعر بأن صلة السياب بذلك الرمز قد بلغت حد الامتزاج الكامل"[١] .

إن القناع يمنح المتلقي القدرة على استكشاف المعاني المتوارية عن الظهور من خلال المقاربات بين الدلالات الحقيقية والمجازية للكلمات التي تشكلت من تلاحمها الصورة الفنية التي اتخذت القناع وسيلة لها .

ب- **الشخصية الأسطورية قناعاً** : وظف الشعراء الأساطير في بناء قصائدهم، للاستفادة من مخزونها، واتخذوها قناعاً لحالاتهم الشعرية، تهدف إلى خلق سياقات شعرية موازية للحالة الشعورية التي يعيشونها ويحسون أثرها، كما أنها تحفز شعور المتلقي؛ إذ إن التوظيف الأسطوري يعمل على رفع درجة تفاعل المتلقي مع النص .

من الشخصيات الأسطورية التي وظفها الشعراء شخصية (السندباد) وهي شخصية بفعل ما نُسج حولها من الخوارق دخلت عالم الأسطورة، وتنبعث قيمة الأسطورة في العمل الفني هو أنها "تعمل كخميرة لكل أشكال التعبير الفني"[٢] .

في مشافي بيروت، وخلال فترة علاجه، نظم السياب قصيدته (رحل النهار) ضمن ديوانه منزل الأقنان، عبر من خلالها عن عجزه في العودة إلى الحياة، حيث الزوجة وأولاده المنتظرين؛ ليقينه بقرب نهايته، كتب هذه القصيدة التي جاءت في خمسة مقاطع، يستجلي من خلالها هموم

---

[١] فتوح، أحمد محمد، **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، مصر، دار المعارف، ١٩٧٧، ص ٣١٠ .
[٢] أبو أحميدة، محفوظ محمد، **قراءات في الأسطورة**، منشورات اللجنة الشعبية العامة للثقافة والإعلام، ط١، ٢٠٠٧، ص١٥ .

ذاته وقلقها حول ما ينتظرها من مصير قادم مشؤوم،باكياً نفسه ومعلناً استسلامه للموت، هذه القصيدة هي رسالة إلى زوجته يبثها بوح الذات المستسلمة لمصيرها الحتمي .

يستلهم السياب شخصية السندباد البحري،ويتخذه قناعاً يتوحد به في تجربته المؤلمة . قام الشاعر بقلب مضمون هذه الحكاية ؛ ليظهر بشكل مختلف عن السندباد كما ورد في التراث (ألف ليلة وليلة) إلا ما كان في التنقل والتجوال،فإذا كان السندباد البحري يعود من رحلاته منتصراً محملاً بالغنائم والهدايا، عائداً بسلامة جسده وروحه، فإن سندباد السياب تلاحقه أعين الموت، وتترصده الهزيمة، وتحطمه الأهوال وتسحقه الصعاب، وتأسره آلهة البحار، ولن يفلت من قبضتها، لذا (هو لن يعود)، كما رددت أصوات العواصف والرعود هذه الأنشودة، هو لن يعود .

لم يجد السياب الطب الذي يشفيه من مرضه، ولم يجد العلاج الذي يزيل عنه داءه، فمرضه في ازدياد وقلقه يتصاعد، ولا رجاء لسلامة العودة، ولا جدوى في انتظار (بينلوب)/ زوجة السياب لـ(عوليس)/ السياب [١]:

رحل النهار

ها إنه انطفأت ذبالتهُ على أفقٍ توهَّج دون نار

وجلستِ تنتظرين عودة سندباد من السَّفار

والبحرُ يصرخ من ورائك بالعواصف والرعود .

هو لن يعود

أوَما علمتِ بأنه أسرتهُ آلهةٌ البحار

في قلعةٍ سوداء في جزرٍ من الدمِ والمحار .

هو لن يعود،

رحل النهار

فلترحلي، هو لن يعود

---

[١] ديوان السياب، ص ٢٢٩.

تتداخل صورة السندباد في هذا المقطع بصورة (عوليس) في ملاقاة الصعاب في طريق عودته إلى جزيرة (ايتاكة) بعد انتصاراته، وزوجته (بينلوب) الوفية تنتظر عودته مع ما أشاعه الطامعون من أن زوجها قد مات .

تتقابل صورة الحياة مع الموت في تداخل وتواشج، فالشاعر كان على سرير المرض في بيروت، ويحتفظ بخصلات شعر للممرضة (ليلى) التي كان يحبها من طرفه ومع حضور زوجته إلى بيروت رمت بخصلات شعر ليلى في البحر، وكأنما كانت وسيلته ليتشبث بالحياة، من هنا نلمح في أحد مقاطع القصيدة خطاباً موجهاً إلى تلك الممرضة،متضمناً فقده أخر أمل كان يرجوه، إذ فقد خصلات شعرها، كل ذلك لإطباق المرض وانتصاره عليه، يقول[١] :

خصلات شعرك لم يصنها سندباد من الدمار،

شربت أجاج الماء حتى شاب أشقرها وغار

ورسائل الحب الكثار

مبتلة بالماء منطمس بها ألق الوعود

وجلستِ تنتظرين هائمة الخواطر في دوار :

"سيعود. لا . غرق السفين من المحيط إلى القرار

سيعود . لا . حجزته صارخة العواصف في إسار

يا سندباد، أما تعود

إذا كانت ليلى تمثل الأمل في شفائه والمستقبل في نجاته، فإنها عاجزة عن إنقاذه، وإذا كانت ليلى تمثل الحياة له، فإنها مهزومة أمام صارخة الموت، لذا تظهر الحياة كتابع للموت ورديف له، من هنا فإنه يتحسر على كل شيء . إن صورة الموت الغالبة على النص تظهر من خلال العنوان، فها هو (النهار يرحل، والسراج انطفأت ذبالته، (حياة الشاعر) والأفق الذي توهج دون نار (البرودة في أطراف السياب المريض) صورة البحر والعواصف والرعود التي تصرخ: هو لن يعود، وصورة السندباد (عوليس الذي أسرته آلهة البحار) وصورة الأفق الذي أصبح غابات من السحب الكثيفة الثقيلة والموت من أمطارهن، والخوف من ألوانهن وبعض أرمدة النهار)، إنها صورة الذات المرتجفة أمام الموت مما شكل للشاعر غربة نفسية تضاف إلى غربته ومرضاً آخر إلى مرضه.

---

[١] المرجع السابق نفسه، ص٢٣١ .

يخلص الشاعر في نصه بروح الاستسلام، فهذا الموج لا يحمل سوى شراع رنحته العاصفات، وربما حمل الشاعر المحطم الذي حطمته الآلام على شكل جنازة، فيصل إلى صورة الموت بصوت حزين منكسر :

رحل النهار / فلترحلي رحل النهار .

رابعاً : التشكيل الإيقاعي

الإيقاع متداخل في التجربة الشعرية، وليس له كيان مستقل كالألفاظ أو الأصوات أو الرموز أو الأفكار، ولكنه يمثل الروح في جسد القصيدة، وتتبدى مسؤوليته الأولى عن شعرية النص المتمثلة في وحداته، فحين تخلو القصيدة أو جزئياتها من الإيقاع تصبح خرائب، وتلغى سمة الفن عنها .

إن أهمية الموسيقى الشعرية تنبع من أثرها الفعّال في رفد بنية النص الشعري، عندما تلتقي وتتضاد مع روافد أخرى لتشكل بنية القصيدة، ولعل العمل الفني الجيد في نظر شكري عيّاد، يتمثل في جزء منه في الحركة الإيقاعية في العمل الفني، فمن خلاله تتحقق وحدة العمل الفني، حيث تتمثل في وحدة الشكل والمضمون والوحدة بين الحركة والسكون[١] .

لقد عرف الشاعر العربي الأوزان، حينما قام الخليل بن أحمد في القرن الثاني الهجري بأول عمل تنظيمي لها، ووصف نماذج الشعر العربي، ثم صاغها فيما سمي بعلم العروض، إلا أن عمله هذا أصبح قانوناً ملزماً لا يجوز الخروج عليه، مما أخضع العمل الشعري لهذه القوانين المعدة له مسبقاً، إذ كانت البحور العروضية والقوالب الشعرية "بمثابة الأدراج التي يطلب منه أن يملأها، أما تصميم هذه الأدراج ذاتها فلا دخل له فيه"[٢]. لذلك طوع الشاعر كلماته على أنساق لم يكن مشاركاً في إنتاجها، فهو ملزم بالإطار، كما هو مقيد بالقافية من خلال الصوت المفروض على أبياته .

فالشعر العربي كما يقول عز الدين إسماعيل : "عرف الأوزان ولم يحفل بالإيقاع"[٣]. لأن طبيعة اللغة ساعدت على ذلك "فالمعول في البناء الموسيقي للكلمة على المقاطع، أي الحركات والسكنات، دون التفات إلى الصفات الخاصة، التي تميز الحركات بعضها عن بعض"[٤]. لذلك كان التشكيل الموسيقي هو التشكيل الوزني؛ لأن "الوزن أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية"[٥]. على اعتبار أنه لا حاجة إليه "ولا يؤبه فيه إلا لتساوي الوحدات العروضية التي

---

[١] عيّاد، شكري محمد، **بين الفلسفة والنقد**، منشورات أصدقاء الكتاب، القاهرة، ١٩٩٠م، ص ٦٨ .
[٢] إسماعيل، عز الدين، **الشعر العربي المعاصر**، مرجع سابق، ص٥٣–٥٤.
[٣] المرجع نفسه، ص٥٢ .
[٤] المرجع نفسه، ص٥٢ .
[٥] القيرواني، ابن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد، ط١، ١٩٧٢، ج١، بيروت، دار الجليل للنشر، ١٣٤ .

تتكون كل وحدة منها من نظام معين من الحركات والسكنات، أما وقع هذه الحركات والسكنات فشيء لا يلتفت إليه"[١]، وهي الخصائص المميزة للحركات وفاعليتها .

أما الإيقاع الداخلي وفيما يتعلق بإيقاع الكلمات (أي إيقاع الحركات والسكنات) جهراً (أو) همساً، قوة (أو) طولاً، فأمر لم يكن محسوباً. إذ لا يضبطه ضابط ولم تقره قاعدة .

في النقد العربي القديم نجد أن دلالة الإيقاع ظلت متلبسة ومتعلقة بالموسيقى والوزن الشعري، إذ إن العلاقة بين الشعر والموسيقى قديمة من خلال ما يتوافر في الشعر من أصوات، وربطها بالموسيقى، لذا أنشد الشعراء شعرهم وغنوه ونغموه؛ ليتماهوا مع الموسيقى، فالشعر من هذا لمنطلق يكون متعلقاً بالموسيقى واللحن والغناء . لذا نلحظ أن الغناء والشعر اشتركا في قيامهما على أصوات موسيقية وإيقاعية، فالإيقاع مرتبط بالموسيقى ولكنه مغيب .

وفي تعريف قدامة بن جعفر الشعر بأنه "قول موزون مقفى يدل على معنى "[٢] إيحاء بأن القدماء حينما عرفوا الشعر، عبروا عن الإيقاع بالوزن، وكما نلمح أن الوزن والقافية هما المرتكز والمكون الأساس للصورة الموسيقية في الشعر العربي .

إن صفة الشعرية لا تقف على الشعر وحده، بل هي ماثلة في النثر كذلك، ومن هنا انطلق اتهام قريش للرسول صلى الله عليه وسلم بأنه شاعر، مع أن القرآن الكريم ليس كلاماً موزوناً، ومع أن الرسول ليس بشاعر ﴿وما هو بقول شاعر قليلاً ما تؤمنون﴾[٣]. فلو كان الشعر في فهم هؤلاء المتهمين كلاماً موزوناً "لكان الرد عليهم بأن ما أوحي إليه ليس بموزون"[٤]، مع أن المتهمين للرسول عليه الصلاة والسلام هم أعرف الخلق بخصائص الشعر "وليس من المنطق أن يكيدوا له هذا الكيد،إلا وقد جوزوا لأنفسهم بأن يدخلوا أشكالاً أدبية أخرى غير موزونة في دائرة الشعرية .

ولعلنا بهذا الفهم نجد أن الوزن كان واحداً من المكونات للبنية الإيقاعية عند العرب، ولم يكن هو الأساس والمنطلق لشعرية الشعر، لكنهم – العرب – لم يدخلوا في الإيقاع، وابتعدوا عن حدوده ؛لأنهم ركزوا الدور الأكبر على ما فهموه من أن الشعر كلام موزون مقفى، وهو تعريف للبيت المكون للقصيدة وليس تعريفاً للقصيدة .

---

[١] إسماعيل، عز الدين، **الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، مرجع سابق، ص ٥٣.
[٢] ابن جعفر، قدامة، **نقد الشعر**، تحقيق وتعليق محمد عبدالمنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت (د.ت)، ص٦٤ .
[٣] سورة الحاقة، أية ٤١ .
[٤] وقاد، مسعود، **جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر البياتي**، مرجع سابق، ص٢١.

الإيقاع في النقد الحديث

عندما أحس الشعراء بقسرية الموسيقى التقليدية، وتحسسوا مكامن قصورها عن توصيل مشاعرهم، مالوا إلى شيء من التعديل . فكانت الحاجة إلى التغيير في الإطار الشعري ليس لمجرد رغبة جامحة في التخفف من أعباء الوزن والقافية "وإنما كان الدافع الحقيقي هو جعل التشكيل الموسيقي في مجمله خاضعاً مباشرة للحالة النفسية أو الشعورية التي يصدر عنها الشاعر. فالقصيدة في هذا الاعتبار صورة موسيقية متكاملة، تتلاقى فيها الأنغام المختلفة وتفترق، محدثةنوعاًمن الإيقاع الذي يساعد على تنسيق مشاعرهوأحاسيسه المشتتة"[١].

لقد عرّف (سوربو) الإيقاع بأنه "تنظيم متوال لعناصر متغيرة كيفياً في خط واحد، وبصرف النظر عن اختلافها الصوتي"[٢] فالإيقاع هنا يقع ضمن نسيج من العلاقات متتابع ومتوال، ولا يقع في لفظة مفردة، لذا فهو يرتبط مع العناصر الأخرى المكونة للنص الشعري، كما أن صيغة الإيقاع ليس شرطاً أن تكون في التكرار المتشابه والمتماثل، بل قد تقع في صيغ متعددة تقوم على الاختلاف داخل البناء الواحد .

إن العمل الفني ينهض بتنظيم المشاعر، وتنسيقها، كما أنه يؤلف بينها في إطار محدد، وهنا تصبح الفاعلية الشعرية هي المتحكمة في الإيقاع، مثلما ذهب كمال أبو ديب في قوله إن "الفاعلية الشعرية هي المنتجة للإيقاع، وعلى علماء العروض أن يصفوا ما تنتج"[٣] وبهذا يصبح الإيقاع ليس تكرار الأصوات والأوزان تكراراً يتناوب تناوباً ضعيفاً : مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن .... الخ. الإيقاع لغة. بل هو سابق للغة المصطلح على تسميتها كذلك"[٤] .

فالإيقاع بهذا المعنى يكون حركة الشعور المنطلق من البواعث الداخلية، فهو " حالة تتعلق بحركة النفس الداخلية، وبؤرة الشعور في جيشانه أكثر مما تتعلق بمكوّن من مكونات النص الجزئية، إضافة إلى أنه يختص بمساحة النص كلها لا بجزء منها فقط، وهو ما يبعده عن كونه مجرد تناسق صوتي أو انسجام نغمي، فهو الحركة الخفية التي تساعد تلك العناصر على إبرازها"[٥] .

لقد وسم النقد العربي الحديث الإيقاع بأنه ظاهرة صعبة التحديد وغامضة، ولا يمكن القبض عليها، ومرد ذلك هو أن مفهوم الشعر متغير وغير ثابت، لكن الآراء النقدية تكاد تجمع

---

[١] إسماعيل، عز الدين، **الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، مرجع سابق، ص ٦٣.
[٢] إسماعيل، عز الدين، **الأسس الجمالية في النقد العربي**، دار الفكر العربي، القاهرة، ص١٩٩٢، ص١٢٠ .
[٣] أبو ديب، كمال، **في البنية الإيقاعية للشعر العربي**، ط٢، ١٩٨١م، دار العلم للملايين، بيروت، ص٤٤ .
[٤] سعيد، خالدة، **حركية الإبداع**، ط١، ١٩٧٩، دار العودة، بيروت، ص١١١ .
[٥] وقاد، مسعود، **جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر البياتي**، مرجع سابق، ص٢٥ .

على تخطي "الفهم البسط للإيقاع الذي ربطه بالوزن فضيق دائرته"[١]. فالإيقاع "يتسم بحيوية نغمية موسيقية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بموسيقية اللغة، وتركيبها الإيقاعي من جهة، وبطبيعة التشكلات الموسيقية التي نمتها الفاعلية الفنية العربية من جهة أخرى"[٢]، وهذا يكشف عن أن الإيقاع أصيل في الشعر، ولا وجود للشعر دون هذه الإيقاعية، التي تشكل أحد عناصر القصيدة الداخلية.

ولعلنا إذا ولجنا مفهوم الإيقاع ودلالته نجد أن صاحب لسان العرب يعرّف الإيقاع، فيقول " الإيقاع : من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها، وسمى الخليل رحمه الله تعالى كتاباً من كتبه بذلك المعنى كتاب الإيقاع"[٣]، وبهذا الفهم فإن الإيقاع يكون تنظيم الألحان وتبينها. أما على المستوى الواقعي، فالإيقاع حركة،تحمل نغماً متراتباً يتردد داخل منظومة الحياة، كأصوات الطبيعة المتمثلة في حركة خرير الماء وأصوات الرياح وزخات المطر المترددة برتابة، وهو وقع حركة السير أو الركض، وفي الإنسان نجد دقات قلبه ... الخ، فالإيقاع يشكل "حركة منضبطة وفق معايير زمنية "[٤]، وعليه يكون للموسيقى إيقاعان، أولهما: إيقاع خارجي، وهو ما يتعلق بالوزن والقافية، وثانيهما: إيقاع داخلي، وهو ما يرتبط بالنغم الصوتي والألفاظ والتراكيب وعلاقات الجمل وغيرها. وبما أن الإيقاع حركة، فإن حركته تكون داخلية "تلتئم من خلالها أجزاء النص فتشكل قوة شعرية وجمالية غلابة وعصية على القبض"[٥].

إن النص الشعري يقوم على مجموعة من البنى المشكلة له؛ (أفكار، صور، ألفاظ، وزن، تراكيب) على غير نظام يؤلفها، إلا أن الإيقاع القائم في النص هو الذي " ينقلها من فوضى التراكم ... ويبث في النص حركة بدل الجمود الجاثم عليه"[٦]، ويخلق ترابطاً بين تلك العناصر تبعث فيها الحيوية والتنامي، وكأنما بنى النص لا حياة فيها، فهي مشتتة وجامدة، ولا ترابط بينها دون أن يخترقها عنصر الإيقاع الذي يمنحها نظاماً وحركة مستمرة . وهذا ما يرمي إليه نعيم اليافي، الذي يرى أن أثر الإيقاع يبرز في مظاهر الفن جميعها، ولا يقتصر على الشعر وحده، :

---

[١] المرجع السابق نفسه، ص ٢٦ .
[٢] أبو ديب، كمال، **في البنية الإيقاعية للشعر العربي**، مرجع سابق، ص ٤٣ .
[٣] ابن منظور، **لسان العرب**، مرجع سابق، ج١٥، مادة (وقع) .
[٤] قطوس، بسام، **البنى الإيقاعية في مجموعة محمود درويش، حصار لمدائح البحر**، أبحاث اليرموك، المجلد٩، ع١، ١٤١١-١٩٩١، ص٤٢.
[٥] وقاد، مسعود، **جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر البياتي**، مرجع سابق، ص ٣٣ .
[٦] المرجع نفسه، ص٣٣ .

"أما الإيقاع فهو العنف المنظم أو حركة النص الداخلية الحيوية المتنامية، التي تمنح الرموز المؤلفة للعبارة الدفقة والثراء"[١]، وهو بهذا يجعل الإيقاع من خصائص الشعر والنثر معاً.

مرحلة التحول

وهي مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية، وما جرته تلك الحرب من أعباء بمخلفاتها المدمرة، مما أثقل كاهل الإنسان العربي، فقد وجد الخوف بدل الأمن، ووجد ضياعاً في منظومة القيم، كما وجد واقعاًجديداً مليئاً بالخوف والحزن والرعب والعبثية، حيث وجد الأوطان ترزح تحت نير الاستعمار، وجدها مكبلة بالقيود مع انعدام الحرية والأمان، فكان الشاعر العربي ضمن هذا الواقع الجديد المشحون بالتوترات والتغيرات أول المعنيين بالتفاعل والتأقلم مع هذه الظروف، بما يمتلك من أحاسيس مرهفة ومشاعر فياضة .

ولعل التغير الذي أصاب منظومة الحياة، قد أصاب الشعر أيضاً؛ فغدت التفعيلة هي الوحدة الرئيسة داخل البناء الشعري، فانطلق الشاعر يعبر عن تجربته الجديدة بإيقاعات موسيقية جديدة، إذ أصبحت القصيدة وحدة متكاملة، تضم إيقاعات متعددة ومفردات نغمية في إطار شعري شامل لها دلالتها الشعرية، منسجمة مع المضمون الشمولي، ومع هذا التجدد الذي أصاب القصيدة لم يستطع الشاعر أن يلغي الوزن، لكنه حاول إخضاعه للمعنى، وهو بذلك يحدد موقفه من التشكيلة الموسيقية القديمة (الوزن والقافية)، فتجاوز من خلال محاولته تحقيق وجوده ومشاعره جمودهما، وحرر قصيدته من رتابة موسيقاها وفرضية بيتها المعتمدة على التفاعيل المتعددة في هيكلية ثابتة، واستطاع الانفلات من التقيد بالروي المتكرر، وأصبح نفسه الشعري حراً، طولاً وقصراً، ينطلق من تفعيلة واحدة إلى عدد غير محدود من التفعيلات، فالبيت الشعري المؤطر بقوانين موسيقية صارمة،أصبح سطراً شعرياً خاضعاً للتنسيق الجزئي للأصوات والحركات، وبذلك يكون الإيقاع هو الخاصية الجديدة، إذ نشأ عن انسجام وتوازن الحركات والسكتات مع الحالة الشعورية. ولعل مرجعية ذلك كله إلى أن متطلبات الحياة المعاصرة بتغيراتها، وتقلباتها العميقة شكلت شعوراً نفسياً وفكرياً مختلفاً للإنسان المعاصر وفرضت على الشعراء 'أوزاناً مستحدثة أكثر دقة وأشد تعقيداً'"[٢]، تستجيب لرغبات الإنسان المعاصر وتتفق مع ميوله، لهذا ذهب الشعراء في تشكيلاتهم الشعرية الجديدة نحو التنوع، "ولكن ما يحفظ لهذا الشكل الجديد أصالته وانتماءه الإيقاعي، محافظة الشاعر، التي لابد منها، على نوع من الاطراد والتكرار في

---

[١] اليافي، نعيم، **ثلاث قضايا حول الموسيقى في القرآن**، مجلة التراث العربي، ع ١٥ – ١٦، نيسان ١٩٨٤م، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص١٣٣ .

[٢] ساعي، أحمد بسام، **حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه**، ط١، دار المأمون للتراث، دمشق، ١٩٨٧م، ص٨٥ .

الأصوات الموسيقية البسيطة، التي يبني منها أسطره الشعرية، حتى لا يخرج عن طور الشعر- والإيقاع أساسي فيه – إلى طور النثر الفني الخالي من أي إيقاع"[١]، وبهذا الفهم يكون الشعر المعاصر بتطوراته المتجددة، هو نوع من التواصل والاتصال والانتماء لشعرنا القديم ولكن بثوب جديد متجدد .

إن بنية الإيقاع في القصيدة المعاصرة لدى شعراء تجربة المرض، تقوم على قسمين : إيقاع خارجي، وإيقاع داخلي.

الإيقاع الخارجي : يشمل الإيقاع الخارجي الوزن والموازنات الصوتية وكل ما يدرك في النص على مستوى السمع والبصر ويراد به التطريب، ويدخل في حدود هذا المستوى الجانب الصوتي المتمثل في الوزن والقافية والتكرار. فالمستوى الموسيقي هو الذي يبرز جمال اللغة الشعرية، إذ لا يمكن للشعر أن يعتدل إلا بالموسيقى .

مكونات الإيقاع الخارجي :

أولاً : المزج بين البحور: وهو شكل من أشكال التنويع الإيقاعي في القصيدة العربية المعاصرة، وهو "الانتقال من سطر مؤسس على تفعيلة إلى سطر آخر مؤسس على تفعيلة أخرى"[٢] وهذه التقنية الجديدة القائمة على المزج، هي إحدى وسائل الشاعر التي كسر من خلالها رتابة الإيقاع في القصيدة العمودية، وانتقل إلى تشكيل إيقاعي موسيقي جديد؛ هذا التجديد لم يكن في الشكل كما هو معروف في الموشحات الأندلسية التي قامت على التشكيل والتنويع، لكن الانتقال في القصيدة المعاصرة جاء 'مصحوباً بانتقال المعنى والشعور"[٣] .

يبدأ درويش جداريته ببنائها على بحر الكامل[٤] :

هذا هو أسمكَ /

قالت امرأةٌ ،

وغابت في الممر اللولبيِّ ...

---

[١] المرجع السابق نفسه، ص٨٥ .
[٢] إسماعيل، عز الدين، **الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، مرجع سابق، ص ١٠٢.
[٣] وقاد، مسعود، **جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر البياتي**، مرجع سابق، ص ١٠٢ .
[٤] **جدارية درويش**، ص٩ .

لقد استخدم الشاعر في هذا المقطع الاستهلالي تفعيلة الكامل (مُتَفاعِلُن، مُتْفاعِلُن) وبقي ممتداً ضمن صورتيهما، ثم يتحول من الكامل إلى المتقارب حينما وصل إلى **قوله**[١] :

تقول ممرضتي : أنت أحسن حالاً .

وتحقُنُني بالمخدِّر : كن هادئاً

وجديراً بما سوف تحلُمُ

عما قليل ...

في هذا المقطع يتحول الشاعر إلى بحر المتقارب وتفعيلته (فعولن) (تقول ممرضتي أنت أحسن حالاً. وتحقنني بالمخدر: كن هادئا) ثم يعود إلى المتدارك في قوله: (وجديراً بما سوف تحلم عما قليل)فالشاعر في أسطر جداريته راوح بين هذين البحرين، مع أن النصيب الأكبر كان لبحر الكامل، إذ كان لدرويش "في ما يتيحه الكامل من الحرية على مستوى الإطار ملاذ أمثل لبلورة التجربة الشعرية، على مستوى التناغم بين الإطار والغرض"[٢].وهنا نجد أن البحر قد تداخلت لدى الشاعر مما ولّد إنزياحاً إيقاعياً على مستوى القصيدة بشكل عام .

ولعل بحر الكامل بما يوفره من إيقاع يتناغم وشعور الشاعر الحزين، ويتجاوب مع صدى الحزن الراكن في أعماقه ومع المرض الذي ينهشه وأفضى به إلى حدود الموت، حيث الأنين والغيبوبة، علاوة على أن هذا البحر يساير حركة الحديث عن الموت؛ بما يحمل من أصوات فجائعية تشبه البكاء والعويل، ويتلاءم حرف النون المفضي إلى التنفيس مع شعور الاستغراق في الذات وأعماقها ودورانها في عالم المرض .

يتحول درويش مرة أخرى إلى بحر الخفيف حينما وصل في جداريته إلى[٣]:

باطلٌ، باطلُ الأباطيل ... باطلْ

كل شيء على البسيطة زائلْ

فقد انتقل من بحر الكامل إلى بحر الخفيف، ثم بعود مرة أخرى إلى بحر الكامل في **قوله**[٤]:

مثلما سار المسيح على البحيرةِ،

---

[١] المرجع السابق نفسه، ص٢٩ .
[٢] وقاد، مسعود، **جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر البياتي**، مرجع سابق، ص ١٨٣ .
[٣] **جدارية درويش**، ص٨٧ .
[٤] المرجع نفسه، ص٩٢ .

سرتُ في رؤيايَ . لكنيِّ نزلت عن

الصليب لأنني أخشى العُلُوَّ،

إن هذا التنقل بين الأبحر شكل تنوعاً موسيقياً كبيراً، من خلال انفلات الشاعر من وحدة الوزن الواحد، ومراوحته ومزاوجته بين هذه التشكيلة من الأوزان، منطلقاً في كل ذلك من صدى صوته الحزين، معبراً عن آلامه ومأساته وشعوره، ممّا وسم قصيدته بميزات عدة على مستوى الشكل واللغة والموسيقى، لذا ظهرت الجماليات الإبداعية في اللغة من خلال حركتها داخل النص الشعري وتواشجها مع الإيقاع الشعري .

ومثلما مزج شعراء تجربة المرض في قصائدهم المعاصرة بين الأبحر المختلفة، فإنهم مزجوا بين القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة كذلك . فهذا السياب في قصيدته (رسالة) التي كتبها في المستشفى الأميري في الكويت، قبل موته بأربعة أشهر، نجده قد مزج هذه القصيدة بين الشعر العمودي والشعر الحر، فقد بدأها بأربعة أبيات جاءت على البحر البسيط (مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن)، **يقول**[١] :

رسالة منك كاد القلبُ يلثمها * لولا الضلوع التي تثنيه أن يثبا**

رسالة لم يهبَّ الورد مشتعلاً * فيها؛ ولم يعبق النارنج ملتهبا**

ثم ينتقل إلى شعر التفعيلة حيث يقول بعد استهلاله أبياته الأربعة، التي جاءت على نسق الشعر العمودي [٢] :

جاءت رسالتك الخضراء كالسَّعَفِ

بلَّ الحيا منه والأنسام والمطرُ

جاءت لمرتجف

على السرير، وراء الليل يُحتَضَرُ

وحينما انتقل السياب من الشعر العمودي المتمثل بالبحر البسيط التام (مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن) إلى شعر التفعيلة، في القصيدة نفسها، فإنه اختار تفعيلتي (مستفعلن فاعلن)، فمزج بين الشعر العمودي وشعر التفعيلة في قصيدة واحدة و"هذا المزج لم يعد مجرد تلفيق لأشكال ولكنه نتاج له رؤيا خاصة انطلق منها، ووعي فني صادق إلى كسر الرتابة الموسيقية من

---

[١] **ديوان السياب،** ص ٧٠٧ .
[٢] المرجع نفسه، ٧٠٧ ـــ ٧٠٨ .

جهة، ومنح النص مسحة موسيقية جديدة مستمدة مما تتيحه هذه الأشكال من تنويع"[١]، ولعلنا نقول إن هذا المزج بين لونين من الشعر هو هدف مقصود أراده الشاعر ليبني من خلاله إيقاعية خاصة لقصيدته ربما يتلمس من خلالها إحداث توازن نفسي بين جوانب النفس الشعورية واللاشعورية، بما تمثله القصيدة بمستوييها العمودي والحر فالباطن الداخلي والواقع الخارجي يسيران نحو تلاق واتحاد يريده الشاعر .

وقد مزج السياب بين النظام المتوارث وشعر التفعيلة منذ قصيدته (بور سعيد) حيث استخدم البحر البسيط وفق العروض الخليلي كما استخدمه وفق نظام التفعيل الجديد في القصيدة نفسها، وهو ما نجده أيضاً في قصيدته (إقبال والليل) إذ قامت على المزج بين الشكل الموروث وشعر التفعيلة، لكنه خلط بين البحر الطويل في الشكل والموروث والكامل في شعر التفعيلة .

ثانياً : التدوير: والتدوير هو وصل نهاية الجملة الشعرية "بأول الجملة، بحيث صارت القصيدة أو المقطع نفساً واحداً. لو وقف القارئ قبل تمام المقطع أو القصيدة المدورة يحدث الكسر العروضي"[٢]،وبهذا يكون التدوير في الشعر المعاصر مختلفاً عن التدوير في البيت العمودي؛ إذ إن التدوير في البيت العمودي يكون باتصال صدر البيت بعجزه في الوسط من خلال تداخل الشطرين في وسط الكلمة، بينما هو في الشعر المعاصر اتصال بين السطور الشعرية المتتالية، إلى نهاية النفس الشعري. وبهذا يكون التدوير تقنية جديدة، استطاع الشعراء من خلالها تفجير الطاقات الكامنة فيها، مجسدين ذلك في إبداعاتهم ومستثمرينها في تجاربهم .

يقوم التدوير على تقسيم التفعيلة بين السطرين الشعريين حفاظاً على بنية الكلمة، وليس من أجل سلامة التفعيلة، وهنا تنفتح الأسطر الشعرية على بعضها البعض، وتهدم ما بينها من حدود "فقد يمتد التدوير حتى يشمل القصيدة كلها، أو يشمل أجزاء كبيرة منها، بحيث تصبح القصيدة أو يصبح المقطع المدور فيها بيتاً واحداً، مما يؤكد المحاولة الواضحة لهذه التجربة في تكوين البناء الموسيقي للقصيدة العربية الحديثة"[٣] .

نلمح التدوير على مستوى السطر الشعري وعلى مستوى المقطع في جدارية درويش، ومنذ بدايتها، **يقول**[٤] :

هذا هو أسمكَ /

---

[١] وقاد، مسعود، **جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر البياتي**، مرجع سابق، ص ١٠٣ .
[٢] يوسف، حسني عبدالجليل، **موسيقى الشعر العربي**، ج١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٩م، ص٢٣٨.
[٣] عبيد، محمد صابر، **القصيدة العربية الحديثة، بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية**، حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينيات، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١، ص ١٦٠ .
[٤] **جدارية درويش**، ص٩ .

قالت امرأةٌ ،

وغابت في الممر اللولبيِّ ...

....

أرى السماء هناك في متناول الأيدي .

ويحملني جناحُ حمامةٍ بيضاءَ صوبَ

طفولةٍ أُخرى . ولم أحلُمْ بأني

كنت أحلُمُ . كل شيء واقعيٌّ . كنتُ

أَعلَمُ أنني أُلقي بنفسي جانباً ...

هذا الاستهلال في جدارية درويش بُني على تفعيلة الكامل (مُتَفاعلن، مُتْفاعلن)، حيث وصل الشاعر السطر الأول بالسطر الثاني ثم بالسطر الثالث من خلال تقنية التدوير في المقطع الأول، ثم أقام المقطع الثاني (أرى السماء هناك ...) على التفعيلة نفسها، ووصل أسطر هذا المقطع من خلال تقنية التدوير بعضها ببعض . وثمة ملمح آخر نلاحظه أن الشاعر عمد إلى ربط المقطع الأول مع المقطع الثاني بما وفرته هذه التقنية الجديدة .

إن الشاعر المعاصر في تجربة المرض قد حقق من خلال المفهوم الحديث للتدوير الذي ربط الإيقاع عضوياً بالبنية الدلالية والمحتوى العاطفي غايات إيقاعية ومكاسب كبيرة، وهذه الآلية "فضلاً عن إفضائها إلى سرعة واضحة في إيقاع القصيدة، وضمان وحدة المقاطع أو الأجزاء المشكلة لها، فإنها تحقق للقصيدة وحدة نغمية كلية، كما أنها تسمح في الوقت نفسه بتعدد النغمات وتنويعها بين الشطر والآخر"[1] .

إن جدارية درويش تتسم بانتمائها للذات، فهي نتاج معركة قاسية تكوّن الذات الطرف الأول، بينما يشكل المرض وملحقاته الطرف الآخر، ولعل تجربة المرض التي خلخلت أركان الجسد والنفس الدرويشية نقلته إلى حدود معرفية جديدة غير المعرفة التي مر بها، وضمن عوالم متحولة لا تشير إلى استقرار، من هنا يتأهب صوت الداخل ويعلو ويرتفع في وجه الخارج / الكابوس، على شكل مقاومة بكل الممكنات، والذات الشاعرة تجتلي خوض مغامرة في الغياب، حيث لا ذاكرة تعين على الترحال في هذا العالم غير المؤطر بمكان أو زمان مع انعدام المعرفة،

---

[1] عبيد، محمد صابر، **القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية**، مرجع سابق، ص ١٦٢ .

في عالم سديمي ليس له معالم واضحة، وليس أمام الذات سوى هذا البياض، فهو ينطلق ومنذ بداية قصيدته معلناً عن هلامية العالم الذي يخوضه، فكل شيء مختلف .

إن ما يعنينا في هذا الشاهد ليس التعدد في القافية عند الشاعر، بقدر ما تلفت انتباهنا تلك القدرة على المناورة بين القوافي المتعددة وما يليها من قوافٍ أخرى في النص التي أبرزتها قدرته القوية من خلال الاستفادة من معطيات القصيدة الدائرية، التي كسرت قيود البيت الشعري، فأعطت إمكانات موسيقية تتصل بأحاسيس الشاعر، لذا جاء صوته الحواري الأحادي مع تلك المرأة التي أسلمته من خلال غيابها إلى غياب آخر، فآلية التدوير أغنت قصيدة درويش بأشكال إيقاعية متباينة، إذ ولدت لديه أشكالاً شعرية جديدة تغذت بصورة مباشرة من تلك المرونة وتلك الانسيابية التي منحها التدوير لقصيدته، كما أن التدوير رسّخ وجسّد "إضافة فنية تتيح تدفق الأداء، متجاوزة محدودية السطر الشعري وانغلاق المعنى عليه، ولهذا فهو منجاة أيضاً من بتر الكلمات أو تعليقها لسطور تالية"(١) .

لقد كان للتدوير من خلال السطر الشعري فضلٌ في ميلاد الجملة الشعرية، التي يقول عنها عزالدين إسماعيل : "بنية موسيقية أكثر من السطر وإن ظلت محتفظة بكل خصائصه، وقد تمتد أحياناً إلى خمسة أسطر أو أكثر، لكن الجملة تظل مع هذه الاعتبارات بنية موسيقية مكتفية بذاتها وإن مثلت في الوقت نفسه جزئية من بنية عضوية أعم هي القصيدة"(٢)، فالجملة الشعرية جاءت من خلال اعتمادها على التفعيلة، وبهذا تكون "بنية مكتفية بذاتها"(٣)، على أن عز الدين إسماعيل قد ربط طول الشطر الشعري "بالدفقة الشعورية التي لا يمكن أن يستغرقها إن طالت إلا الجملة الشعرية، ما دام التعبير خادماً للشعور، تابعاً له وليس العكس"(٤)، وهذا ما لمسناه لدى درويش في مقطعه السابق،فقد ولّد التدوير لديه جملة شعرية قائمة على دفقة شعورية واحدة تلك التي تحدثت عن الغياب (لحظة المابين بين) .

ثالثاً : بنية القافية : تعد القافية حداً من حدود الشعر العربي العمودي في تعريفات النقاد، فقد حددها الخليل بأنها "من آخر حرف بالبيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن"(٥)، فالقافية في الشعر العمودي العربي، تعد على أنها نهاية موسيقية إجبارية في نهاية كل بيت شعري متحداً مع الأبيات الأخرى في ذلك القالب الموسيقي، مع وجوب الالتزام بها ولو على حساب نظام اللغة،انطلاقاً من حفاظهم على الموسيقية الواحدة في القصيدة.

---

(١) عيد، رجاء، **القصيدة الجديدة بين التجديد والتجدد**، مجلة فصول، مجلد ١٥، ع٢، صيف ١٩٩٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص١٧٣.

(٢) إسماعيل، عزالدين، **الشعر العربي المعاصر**، مرجع سابق، ص١٠٨ .

(٣) وقاد، مسعود، **جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر البياتي**، مرجع سابق، ص ١٢٠ .

(٤) المرجع نفسه، ص ١٢٠ .

(٥) القيرواني، ابن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق : محمد محي الدين عبدالحميد، ج١، ط٥، دار الجليل للنشر والتوزيع، سوريا، ١٩٨١، ص١٥١ .

إن الناظر في بنية القافية لدى الشاعر القديم يجد أنها تمثل حلية تزيينية، فهي توحي بالرتابة الموسيقية ولكنها رتابة قسرية،وهذا يوحي بأن ورودها قد يأتي إجباراً نظمياً ولغير حاجة، مما يُفقد القصيدة وهجها ووحدتها الشعورية، مع أن القافية إحدى الركائز الأساسية في الشعر وقد تعامل معها الخليل من حيث الحركة والسكون .

إن الشاعر المعاصر قد أسقط من قاموسه القافية الموحدة، ولم يحافظ عليها بسبب التفعيلة وبسبب التدوير، فالقافية لا تخلو من التصنع ثم الحشو غير المبرر، الذي يفقد الشعر رونقه وشعريته، وكما يرى أدونيس فإن الشعر " يفقد اختيار المعنى والصورة والتناغم"[١]، كل ذلك يؤدي إلى خلخلة القصيدة وعدم أداء وظيفتها، وبالتالي انتفاء الشعرية . بينما التراوح المقنن في إيرادها، والتنوع فيها داخل النص الشعري، يعمق ويؤسس للموسيقى الشعرية التي تغني لغة الشعر، ويتخلص فيها من الرتابة المفروضة، ويعمق النفس الشعوري داخل القصيدة، ويقلل من صخبها .

ويرى عزالدين إسماعيل أن أهمية القافية تتأتى بوصفها عنصراً موسيقياً فعالاً، لا بمفهومها القديم الذي يكبح ويشل حركة التلوين الموسيقي في إلزاميتها بالتوقف[٢] وإسماعيل من خلال نظره لأهمية القافية الموسيقية في القصيدة الحديثة، فقد نظر إليها من خلال المرونة في وظيفتها فـ"صارت القافية هي أنسب صوت أو كلمة ينتهي بها السطر الشعري، بحيث يمكن الوقوف عندها والانتقال منها إلى السطر التالي"[٣] . فالشعر الحديث عمل على نبذ البيت، ورتابة القافية الموحدة؛ فهذه الرتابة تنزاح بذهن متلقيها عن أمور أخرى ذات أهمية في النص، بينما التنويع فيها يحقق استجلاء لأبعاد النص الأخرى، ويخلق علاقة تشابكية مع العمل الشعري، وهو بعد دلالي حيث تكون القافية مكوناً من مكونات العمل الشعري، من خلال الالتحام القائم بين بنية الإيقاع وبنية الدلالة . فالقافية بهذا الفهم تمتلك طاقة إيحائية في إنتاج دلالات النص .

لقد تمثل الإيقاع الخارجي في مجموعة من القوافي لدى الشاعر المعاصر، إذ وردت القوافي في قصيدة التفعيلة على أنواع :

أ. <u>القوافي المتوالية</u> : وفيها يجعل الشاعر كل سطرين شعريين أو أكثر ضمن قافية معينة، مختلفة عن بقية القوافي الأخرى .

---

[١] أدونيس، **مقدمة للشعر العربي**، ط٢، ١٩٧٩، دار العودة، بيروت، ص١١٥ .
[٢] إسماعيل، عزالدين، **الشعر العربي المعاصر**، مرجع سابق، ص ١١٤ .
[٣] المرجع نفسه، ص١١٤.

ب. القوافي المتراوحة . وفيها يقيم الشاعر السطر الأول والرابع على القافية نفسها، بينما يقوم السطر الثاني والثالث على قافية واحدة، وهما مختلفان في قافيتيهما عن قافية السطر الأول والرابع، ونلمح لدى السياب في تجربة مرضه هذا اللون من القوافي، في ديوانه منزل الأقنان. ففي قصيدة (في جيكور) يقول[١] :

خرائب فانزع الأبواب عنها تغد أطلالا،

خوالٍ قد تصكُّ الريح نافذة فتشرعها إلى الصبحِ

تطل عليك منها عين بومٍ دائب النوحِ .

وسلمُها المحطّم، مثل برج داثر، مالا

فقد جاءت القافية في السطر الأول والرابع واحدة، بينما جاءت القافية في السطر الثاني والثالث واحدة أيضاً ولكنها مختلفة عن الأول والثاني .

جـ. القوافي المقطعية : وفي هذا النوع من القوافي يرد كل مقطع بقافية تختلف عن غيرها من القوافي الأخرى، وهو ما نجده في قصيدة السياب (ليلة في العراق) حيث **يقول** في المقطع الأول من هذه القصيدة [٢] :

وألهب كل ألواح الزجاج الزرق في الظلماءْ

فنوَّر غرفتي، إيماض برق ثم رشّ مدارج الأفقِ

نُثارٌ من حطام الرعد فارتعشت له الأصداء

وحفَّ، على الدجى، غابٌ من الأمطار والأزهار والورقِ،

وكنت أصيح في أرقي

ومن مرضي : "أريد الماء ! "

ثم ينتقل في المقطع الثاني من القصيدة حيث يقول[٣] :

وألقى البرق، أرقص، ظل نافذتي على الغرفه

---

[١] **ديوان السياب**، ص٢٧٧ .
[٢] المرجع نفسه، ص ٦٢٥ .
[٣] المرجع نفسه، ٦٢٦ .

فذكّرني بماضٍ من حياتي كلُّه ألمُ :

طفولتي الشقية، والصبى، وشبابي المفجوع تضطرمُ

ثم ينتقل في المقطع الثالث حيث يقول[١] :

وحين تنفست عند انحسار الليل عشتار

تنفّض جرح تموز المدمَّى، تغسل التربا

عن الجنبات منه، وحين هدَّ البغيَ ثوّارُ،

على شباك داري أرقب الدربا

تدفق بالحبال وبالعصي يشدها العار

لعل الناظر في هذه القوافي المقطعية يجد أن كل مقطع من هذه المقاطع الثلاثة، قد جاء مختلفاً في قوافيه عن الآخر، إذ نجد المقطع الأول قد أقامه الشاعر على الهمزة الساكنة، والقاف المشبعة بالكسر، بينما جاء المقطع الثاني على قافية الميم المشبعة بالضم، ثم تلاه المقطع الثالث والذي راوح به الشاعر بين الباء المطلقة والراء المشبعة بالضم، هنا نجد أن كل مقطع قد احتفظ بقوافيه الخاصة محاولاًيفذلك أن يحقق نغماً موسيقياً متنوعاً عاكساً أجواء مشاعره المتأججة .

الإيقاع الداخلي : الإيقاع الداخلي متعلق ببنية النص الداخلية، وهو "قائمٌ في النص، في حركة مكوناته ونسيج علاقاته"[٢]، فهو ذو وظيفة تكوينية يشتغل على "مستوى علاقات المعاني بين الألفاظ والتراكيب، فهو حركة خفية سارية في خفايا النص لا تطالها الحواس المادية، وإنما ينالها الفهم المتكامل لتنامي الحركة داخل البناء الكلي للنص"[٣]، ويفرق مسعود وقّاد بين الإيقاع الخارجي والإيقاع الداخلي، فالإيقاع الخارجي يكون تأثيره على حاسة السمع، ثم ينعكس أثره على الوجدان والفكر، بينما الإيقاع الداخلي، فإن تأثيره يبدأ من الفكر والوجدان، ثم ينعكس على الحواس[٤]، وبهذا يكون الإيقاع الداخلي متجلياً في حركته المرنة المولدة للدلالات، إذ يربط المكونات داخل البناء الشعري، فيشكل وحدة رابطة وشاملة لأجزاء النسيج الشعري داخل القصيدة.

---

[١] المرجع السابق نفسه، ص٦٢٧ .

[٢] الصكر، حاتم، **ما لا تؤديه الصفة**، المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية، ط١، ١٩٩٣، دار كتابات، بيروت، ص٣٢ .

[٣] وقاد، مسعود، **جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر البياتي**، مرجع سابق، ص ١٣٥ .

[٤] المرجع نفسه، ص١٣٥ .

يتجلى الإيقاع الداخلي في ذلك الانسجام الصوتي الذي ينبع من "التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالاتها حيناً أو بين الكلمات بعضها البعض حيناً آخر"[١]، على أن الإيقاع الداخلي في نظر محمد غنيمي هلال أكثر أثراً في القصيدة، لأنه "يستلزم دراية بأسرار اللغة الصوتية، وقيمها الجمالية،ووقوفاً على التناسب بين الدلالات الصوتية والانفعالات التي تتراسل معها، وما يتبع ذلك من تلميح وتركيز، وسرعة وبطء، وتكرار، وتوكيد، وتنويع في النغم، لا يمكن أن يوفق فيها إلا ذو رهف في الحس، وثقافة فنية ولغوية واسعة"[٢] .

مكونات الإيقاع الداخلي :

أولاً : الإيقاع الصوتي والتكرار : إذا كانت القصيدة الشعرية المعاصرة تتشكل من أبنية إيقاعية صغرى، فإن هذه الأبنية الجزئية المتعددة بمجموعها، تشكل صورة كلية للبنية الإيقاعية في القصيدة، فالأصوات الجزئية المفردة تتواشج وتتداخل لتشكل بنية صوتية كلية، تخضع لحالة الشاعر الشعورية حين كتابة نصه .

ولعل للتكرار أهمية واسعة في الشعر تتبدى "من الوصف الشعوري والانفعالي، وهذا الموقف يؤدي ظاهرة أسلوبية تشكل لبنة أساسية من لبنات العمل الأدبي، لذلك ينبغي على المرء ألا ينظر إلى التكرار خارج نطاق السياق ولو فعل ذلك لما تبين له إلا أشياء مكررة لا يمكن لها أن تؤدي إلى نتيجة"[٣]، وفي هذا ملمح إلى الأهمية التي ينهض بها التكرار.

<u>التكرار الصوتي</u> : وهو أكثر القيم الصوتية المؤثرة في البنية الدلالية والظاهرة الشعرية، فعلى المستوى الصوتي نجد التردد الحرفي أي تكرار الصوت المنفرد، **يقول** درويش[٤] :

ولم أسمع هتاف الطيبين، ولا

أنين الخاطئين، أنا وحيد في البياض،

أنا وحيد ...

لا شيء يوجعني على باب القيامة .

لا الزمان ولا العواطف . لا

---

[١] عبدالرحمن، إبراهيم، **قضايا الشعر في النقد العربي**، ط٢، ١٩٨١م، دار العودة، بيروت، ص ٣٦ .
[٢] هلال، محمد غنيمي، **النقد الأدبي الحديث**، مرجع سابق، ص ٤٧٥ .
[٣] ربابعة، موسى، **التكرار في الشعر الجاهلي – دراسة أسلوبية**، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، مج ٥، ع١، ١٩٩٠م، ص١٦٠.
[٤] **جدارية درويش**، ص ١٠ - ١١ .

أُحس بخفة الأشياء أو ثقلِ

الهواجس . لم أجد أحداً لأسأل :

أين "أيني" الآن ؟ أين مدينةُ

الموت . وأين أنا ؟ فلا عدمُ

هنا في اللاهنا ... في اللازمان،

ولا وجود

ينطلق درويش - الذي يضعنا بين مجموعة من التساؤلات – من رؤياه المعبرة عن صورته التي رسمها ووجدها لنفسه لحظة المرض / لحظة الغيبوبة، من خلال تلك التساؤلات المتصاعدة والمتسارعة، من خلال وقع إيقاع حرفي (الدال والنون) المكررين، مما كان له أثر بالغ في رفع وتيرة هذا المقطع .

لقد كرر درويش هذين الحرفين الموزعين في كلمات الأسطر الشعرية فقد كرر حرف (الدال) ست مرات، ضمن كلمات متشابهة أو متجانسة (وحيد، وجود) وبين (أجد، أحد)، مما أعطى هذا الحوف خصوصية وإيقاعاً تميز به عن غيره . وإذا دققنا النظر في حرف (النون) سنجده قد تكرر إحدى وعشرين مرة، متردداً في وسط الكلمة وفي آخرها، علاوة على التنوين الذي يشكل نوناً ساكنة، إن هذا الدفق والتكرار لهذا الحرف أعطاه ميزة عن غيره كما جعل للمقطع خاصية يقوم عليها، (الطيبين، أنين، الخاطئين، وحيداً، يوجعني، الزمان، أحداً، أين، أيني، الآن، مدينة، أين، أنا، عدمٌ، هنا، اللاهنا، اللازمان، كأنني) .

لقد استطاع الشاعر أن يكشف لنا عن جانب من رؤياه من خلال حركة التكرار الصوتي المكرر، فهو يبحث عن مكانته في هذا البياض كما يبحث عن مكانته بين الموتى، فهو حائر، مجهد، قلق، لذا فهو يقبع بين الأنين الذي يكشفه صوت النون الدال الذي يؤشر على الحيرة والإجهاد وبين القلق وعدم الاستقرار والتوحد الذي يدل عليه صوت الدال . لذا كان لهذا الإيقاع الصوتي دور بارز في كشف صورة الشاعر وصوته في لحظة من أشد اللحظات (لحظة البين بين) .

إن حرف الدال حقق إيقاعاً قوياً، لما له من قوة في النبر والجهر، ولما يظهر عليه من قلقلة حين الوقوف عليه، ولعل إلحاح الشاعر على تكرار صوت واحد أو أكثر لمرات متعددة يحقق له علاوة على النغم الموسيقي غرضاً نفسياً قد لا يستطيع الشاعر البوح به مباشرة، بل إن

الصيغة التكرارية يكون لها الدور الأكبر في تأصيل الإيقاع الداخلي على مستوى القصيدة أو على مستوى الجملة الشعرية، إن السياب يلح على تكرار الحرف في قصيدة (دار جدي) [١] .

أهكذا السنون تذهب

أهكذا الحياة تنضب ؟

أحس أنني أذوب، أتعب،

أموت كالشجر

لقد كرر السياب الهمزة سبع مرات، بدأها بهمزة الاستفهام (أهكذا) ثم كررها في السطر الثاني، مبدياً تساؤلات موجعة عن الحياة والوجع والتلاشي، مما يدل على الإحساس العميق بإيقاعات المرض المتغلغلة (أحس، أتعب، أذوب، أموت)، لذا انساق مع ما أحدثته هذه الهمزة فجاءت الكلمات الأخرى مبدوءة بهافمنحت نصه الشعري امتداداً موسيقياً ناتجاً عن وجود حرف المد الذي صنع جرساً موسيقياً داخلياًوالذي بدوره منح الأسطر اتساقاً وترابطاً وتناغماً .

<u>تكرار الكلمات والجمل</u> : لقد عرف شعراء تجربة المرض المعاصرين التكرار بأشكاله، فكان لديهم تكرار الصوت، وتكرار الكلمة، وتكرار الجملة . ففي تكرار الكلمة يقوم الشاعر بتكرار كلمة أو أكثر في نصه الشعري،باثاً من خلالها صيغة لا شعورية تغني نصه وتمده بتأثير أعمق وموسيقية خفية، فالسياب في قصيدته (لأني غريب) التي أنشأها في بيروت، إبان فترة مرضه معبراً عن غربته وبعده عن وطنه، **يقول**[٢] :

وإما هززت الغصونْ

فما يتساقط غيرُ الردى :

حجارْ

حجارٌ وما من ثمار،

وحتى العيون

حجارٌ، وحتى الهواء الرطيب

---

[١] **ديوان السياب،** ص ١٤٨.

[٢] المرجع نفسه، ص١٩٥ ــ ١٩٦.

حجارٌ ينَدِّيه بعض الدمِ .

حجارٌ ندائي، وصخرٌ فمي

ورِجْلاي ريح تجوب القفار .

يكرر الشاعر لفظة (حجار) التي يصور من خلالها أزمة الواقع القاسية؛ هذا الواقع الذي لا يمنح الشاعر إلا العذاب،ليزداد قلقاً واختناقاً ومأساوية، لذا جاء هذا المقطع مترصداً تلك الهواجس الصادرة عن الذات الشاعرة، وكأنما شجرة الحياة التي يحركها الشاعر ويهزها لا تمده بأسباب الحياة بل تمده بثمار الحجارة المتساقطة عليه موتاً وقساوة وشدة وغربة، تلك هي الثمار التي أمدته الحياة بها، إنها الصورة التي وصفت فيها مريم عليها السلام في القرآن الكريم، إذ أمدها الله سبحانه بأسباب الحياة حينما جاءها المخاض، قال تعالى : (وهزي إليكِ بجذع النخلة تساقط عليكِ رطبا جنيا)[١]، إذ المفارقة تبدو قائمة بين مريم في اعتزالها وبعدها عن قومها، وتسخير الله سبحانه لها أسباب الحياة، وبين الشاعر القابع في غربته والذي يهز واقعه عله يجد متنفساً، فلا يجد إلا كل ما يحطم هذه الحياة، فحتى النظرات أصبحت حجارة، والهواء الذي يتنفسه أصبح حجارة ممزوجة بالدم، تلك صورة رسمها السياب لذاته أقامها على تكرار كلمة (حجار)، وقد جاء لفظ (حجار) يحيل إلى أن كل معطيات الواقع تتحول إلى شيء جامد يسقط على رأس الشاعر ليقتله، فكان لتكراره هذه المفردة قوة في موسيقية النص وفي دلالته، لذا كان لفظ (حجار) مكوّناً إيقاعياً يظهر من خلال تكريره ضمن جمل متعددة ومتتابعة، مما أنتج مماثلة صوتية وإيقاعية، أصبحت تشكل لوحة موسيقية، تعتمد على التنويع النغمي الحزين الذي يشبه نشيداً جنائزياً .

يظهر التكرار لدى أمل دنقل الذي يعمق زمنية الرؤية اللحظية عند الشاعر، فيتحول إلى تأمل وتعمق؛ هذا التأمل تكشفه الزهور التي تقيم حواراً مع ذات الشاعر، وتخرج عن حدود الصمت من خلال جدليتها مع الذات الشاعرة، فالشاعر يكشف عن تداعيات الموت الذي حل بالزهور وهو في الوقت نفسه يرصد المصير الذي حل بها، كما أن الزهور تكشف حالة الموت حين حل بها، من خلال آلية التكرار[٢] .

تتحدث لي الزهرات الجميلة

أن أعينها اتسعت

---

[١] سورة مريم، أية ٢٥ .

[٢] **ديوان أمل نقل**، ص ٤٤٢ – ٤٤٣ .

....

تتحدث لي ..

كيف جاءت إليّ ..

فالفعل (تتحدث لي) المكرر، يُظهر الشعور المماثل لدى الشاعر، كما هو لدى الزهور، ويكشف ضعف الشاعر من خلال هذا الفعل الذي يشير بصورة ما إلى أن الذات الشاعرة، سيكون لها ما كان للزهور من مصير، فالضعف والقطف والقصف والإعدام هو شعور مشترك بين الزهور والشاعر، وهذه الزهور التي تجود بأنفاسها تماثل الذات الشاعرة التي تحتضر .

كما تبرز تقنية التكرار في قوله[١] :

تتنفس مثليَ – بالكاد – ثانيةً .. ثانيةْ

إنها حالة من الانهيار الذي يتماثل بين تلك الزهرات والشاعر من خلال اتحادهما في لحظة زمنية واحدة (ثانية ثانية)وهنا يؤدي التكرار معناً دلالياً يشير إلى قصر اللحظة التي يعيشان في كنفها . ولعل كلمة الثانية تقوم بدور الطقس المتولد من خلال الحالة التي يحيونها، وقد جعلها الشاعر قافية مستندة إلى الحالة الشعورية في حركتها وتناميها، فالقافية حققت مع غيرها من البنى النصية وجود الموت، فالهاء الساكنة تؤكد أن موتاً ما يحدث، هذا الصوت الذي يدل على الانتهاء وعلى خروج آخر النفس يشير ويدل على الموت .

يظهر التكرار على مستوى المفردة وعلى مستوى الجملة في جدارية درويش، **يقول**[٢]:

فالخلود هو التناسل في الوجود .

وكلُ شيءٍ باطلٌ أو زائل، أو

زائل أو باطلٌ

في هذا المقطع ورد نوعان من التكرار : تكرار لفظ مفرد، تكرار جملة، فتكرار اللفظ المفرد جاء بين كلمتي (باطل) و (زائل) وقد تكرر كل لفظ مرتين . أما تكرار الجمل فوقع بين: (كل شيء باطل أو زائل) و (كل شيء زائل أو باطل) وهنا نجد أن الشاعر قد قلب اللفظ المكرر تقديماً وتأخيراً، مع حذف (كل شيء) في الجملة الثانية، وهو في ذلك يجعل الدلالة الإيقاعية مؤثرة

---

[١] المرجع السابق نفسه، ص ٤٤٣ .

[٢] **جدارية درويش**، ص ٨٥ .

في المتلقي من جانب، كما أنه يعطينا إيقاعاً ذا خصوصية مميزة، تكشف عن حالة الشاعر الشعورية التي يخضع لها الشاعر لحظة حديثه عن الخلود وعن قلق الوجود مع إقراره بأن الفناء يطال كل شيء .

وإذا أمعنا النظر في قصيدة جدارية سنجد أن كلمة (باطل) قد كُررت اثنتا عشرة مرة، كما كُررت كلمة (زائل) ست مرات، وهذا يوحي أن الشاعر قد ألح على التكرار سواء أكان على مستوى المفردة أم على مستوى الجملة لأن ذلك يساهم ويساعد على التشكيل الإيقاعي، كما يبرز موسيقية خاصة نابعة من البعد الشعوري والنفسي الذي يخضع له الشاعر.

لقد تعددت أشكال التكرار الصوتي لدى شعراء تجربة المرض المعاصرين، فقد وقع التكرار في نصوصهم في لفظ أو جملة أو مقطع، وقد يتشكل على مستوى بنية نحوية أو صرفية، وهو في كل ذلك وسيلة إيقاعية يخلق الشاعر في نصه من خلالها موسيقاه الخاصة، تلك الموسيقى التي تمتاز بجاذبيتها للمتلقي بما تفرزه من إيقاعات مترتبة عن هذا التكرار، علاوة على قدرتها الفائقة في ربط دلالات النص وتعميقها من خلال الحالة الشعورية الصادرة عن الشاعر والتي تربط أجزاء النص جميعهالذا نرى أن التكرار أسهم إسهاماً مباشراً في تشكيل البنية الإيقاعية بما يخلقه من تناغم صوتي يؤكد به مواقفه، ويربط به حدود نصه علاوة على أن هذا التكرار يصبح لازمة موسيقية متراوحة على مستوى القصيدة كاملة، وهذا ما لمسناه لدى درويش الذي استخدم جل أنواع التكرار معمقاً بذلك موقفه المتحدي للموت في لحظات مرضه .

التكرار الصرفي : ولج شعراء تجربة المرض في قصائدهم التي عبرت عن تعالقاتهم مع المرض والحياة والموت وقدولجوا شتى أنوع التكرار متخذين منها آلية موسيقية ودلالية، وقد أولوا في تكرارهم الصيغ الصرفية اهتماما، لما وجدوا لها من دور فعّال، فقد ولج درويش في جداريته التكرار الصرفي؛ فالصيغ الصرفية المتعاضدة ألح عليها الشاعر بشكل واسع ومكثف، مما ولد إيقاعاً خاصاً ينتشر في مقاطعه الشعرية،فيكون حضور الصوت بارزاً وملفتاً من خلال ما تملكه هذه الصيغ من إيحاء ووقع سمعي، **يقول**[١] :

والحياة على الأرض ظلٌ

لما لا نرى ...

باطلٌ،باطلُ الأباطيل ...باطلْ

---

[١] المرجع السابق نفسه، ص ٨٨ .

كل شيءٍ على البسيطة زائلْ

تكررت صيغة اسم الفاعل أربع مرات حيث سيطر إيقاعها المميز المتتابع، من خلال تكرارها، فقد استطاع الشاعر من خلال إيقاعيتها المتتابعة والسريعة أن ينحرف ويتحول من بحر إلى بحر آخر بانسجامية تامة مع الدلالة؛ فقد تحول درويش من بحر الكامل إلى بحر المتدارك، ولعل الحالة الشعورية والنفسية المهيمنة على الشاعر في مرحلة المرض ومقاومة الموت قد استطاعت تحويل الإيقاع ضمن النسيج الواحد، بانسجامية تامة مع الدلالة، مما ساعد على خلق صورة إيقاعية جديدة، كما ساعد على رفع وتيرة الإيقاع، لذا جاءت الصيغة الصرفية بتتابعها غير المقصود وبما تمثله من تعادل صوتي لتشكل شحنة إيقاعية عالية .

ثانياً : إيقاع الجناس : وهذا النوع من الإيقاع هو إيقاع بلاغي، يخضع لعلم البديع عند البلاغيين العرب، حيث تتشابه حروف كلمة مع حروف كلمة أخرى في عددها أو نوعها أو ترتيبها أو حركاتها، مع اختلاف المعنى .

الجناس يشحن اللفظ بما يمتلكه من جرس موسيقي من ناحية ما يبديه تخالفه وتآلفه من إيقاعية في الكلمة، وهو يشل ظاهرة إيقاعية لدى شعراء تجربة المرض المعاصرين من خلال حضوره المكثف وصوره المتعددة، ولعلنا نجد هذه الظاهرة في جدارية درويش حيث **يقول**[1] :

كنت أحلُمُ . كل شيء واقعيٌّ . كنتُ

أَعلَمُ أنني أُلقي بنفسي جانباً ...

وأطيرُ . سوف أكونُ ما سأصيرُ في

الفَلَك الأخير .

لقد وقع الجناس في المقطع السابق بين فعلي (أحلم، أعلم) وفعلي(أطير، أصير) كما وقع بين الفعلوالاسم (أطير، أصير)و(الأخير) ووقع كذلك بين فعلين ناقصين اشتقاقياً (كنت وأكون).

هذه الأفعال التي حملت سمة التشابه تشير إلى جانبين : جانب دلالي موحٍ، بما يحمل من تشكيل دلالي وجمالي، وجانب إيقاعي يتمثل في الدلالة الإيقاعية الناتجة من تشابه البنى الصوتية، أو اختلاف بعضها، علاوة على ما نجده من إيقاع صوتي من خلال الموازنة الصرفية بين الكلمات (أطير، أصير) الجاذبة للناظر والسامع على سواء .

---

[1] المرجع السابق نفسه، ص ٩ – ١٠ .

وقد حقق الشاعر أمل دنقل إيقاعاً شعرياً من خلال هذه الآلية، إذ نجده في قصيدة زهور **يقول**(١) :

تتحدث لي الزهراتُ الجميلةُ

أن أعينها أتسعت – دهشةً -

لحظة القطف،

لحظة القصف

لحظة إعدامها في الخميلةِ !

لقد أقام دنقل قصيدته (زهور) على مقاطع؛ تظهر في المقطع الأول الذي يمثل مفتتحاً للنص (القاف والهاء الساكنة) قافية، إذ استطاع الشاعر أن يرسم من خلال هذا الابتداء مشهداً عابراً للزهور (وسلال من الورد ... ألمحها بين ... وعلى كل ... اسم) . أما المقطع الثاني الذي تشكل من خمسة عشر سطراً فهو يشكل حواراً بين الشاعر وتلك الزهرات، حيث تعبر تلك الزهرات عد دهشتها في إسقاطها عن عروشها في البساتين لتجد نفسها أخيراً في أماكن بيع الزهور،وتتلقفها الأيدي مع ما أَصابها من مهانة بين تلك الأيدي التي تبيعها، ثم تأخذها الأيدي فتمنحها للشاعر متمنية له طول العمر، هذه الزهرات تبوح عن بأسها ومأساتها في وجدان الشاعر وهي (تجود بأنفاسها الآخرة) .

لقد حقق الشاعر إيقاعاً شعرياً من خلال بنائه للمقطع الثاني والذي أقامه على عدة قوافٍ تبدو متراتبة، إذ نجد اللام والهاء الساكنة (الخميلة، الجميلة) ثم الفاء الساكنة في (القطف، القصف) ثم النون المسبوقة بياء المد (البساتين، المنادين) ثم تأتي الراء الساكنة (الخضر، الفجر) تليها الهاء الساكنة (العابرة، الآخرة)محاولاً في كل هذا التنوع أن يحقق نغماً موسيقياً،يعكس لوناً من احتدام العاطفة المتأجج، والشعور الذي يملأ دواخله .

وقد يتعدى الجناس المفردة الواحدة ليقع بين مجموعة من المفردات المتتابعة، التي تكون على شكل بنى تركيبية، حيث يؤدي الجناس معاني جمالية ودلالية متعددة، علاوة على ما تنشئه تلك الصيغ من بنى إيقاعية تقوم على البناء المتجانس للألفاظ، التي تحمل أصواتاً متشابهة ومتداخلة ومتناغمة،وهي في الوقت نفسه تحمل اختلافاً من حيث سياقات المعنى، مما يتوافق مع الرؤية التي يعبر عنها الشاعر، فدرويش في جداريته **يقول**(٢) :

---

(١) **ديوان أمل دنقل**، ص ٤٤٢ .
(٢) **جدارية درويش**، ص ٤٢ .

لا التجسيدُ يُرجعُها من الذكرى

ولا التجريد يرفعُها إلى الإشراقة الكبرى

نلاحظ أن الجناس الناقص قد وقع بين (التجسيد والتجريد) مع تضاد في المعنى، كما وقع بين الفعلين (يرجعها ويرفعها) مع اختلاف في المعنى، كما أن الجناس وقع بين اسمين (الذكرى والكبرى) مع اختلافهما في المعنى . إن هذا التجانس استطاع أن يشكل بنية إيقاعية جاذبة على مستوى الجملة، فقد وقع في جملتين مختلفتين ومتتابعتين، فشحنهما بتلك الإيقاعية القائمة على الجرس الموسيقي من جهة، وعلى التضاد من جهة أخرى، مما جعل الجناس يؤدي وظيفة ودوراً إيقاعياً خصباً .

ثالثاً : إيقاع القافية : القافية مكون أصيل في قول الشعر، ففي تعريف النقاد للشعر، جعلوا الشعر كلاماً موزوناً مقفى يدل على معنى، إذ جعلوا القافية ركناً في هذا التعريف لما لها من دور وأهمية في الإيقاع والدلالة وفي البناء الشعري الكلي .

القافية من مكونات الإيقاع الشعري في نص تجربة المرض، ونحن نجد قدرات الشعراء في تنويع قوافيهم وتوزيعها مما أكسب نصوصهم تنويعاً موسيقياً؛ هذا التنويع الموسيقي أخرجهم عن حدود الرتابة التقليدية، وهنا تظهر القافية بثوب جديد مختلف عن ثوبها في الشعر التقليدي .

في الشعر العربي المعاصر جاءت القافية خلاف ما هي عليه في القصيدة العمودية، فقد نوع الشاعر المعاصر في القوافي، كاسراً رتابة تلك السلطة الموسيقية المفروضة في الشعر العمودي، مضعفاً من حدة صوتها، وهذا بدوره جعل من القافية جزءاً من البنية الداخلية للقصيدة؛ إذ إن تنوع القوافي وتعددها قد أسدل عليها عمقاً من خلال الانصهار والالتحام القائم بين مستويات الدلالة ومستويات الإيقاع . ولما للقافية من دور مميز في تشكيل بنية الإيقاع، فقد نوع درويش في استخدام القوافي،مشكلاً من بعض الحروف روياً لقوافي قصيدته، مثل حرف الدال الذي نجده منتشراً بين مقاطع قصيدته، وقد تمثل بالألفاظ التالية: (وحيد وقد تكرر ثلاث مرات، وجود تكرر مرتين، أريد تكرر تسع مرات، نريد، الشريد، الطريد، المديد، الجديد، البعيد تكرر أربع مرات، بريد، يعود، شهيد تكرر مرتين، الوريد، الرغيد، الخلود تكرر ثلاث، النشيد، صعود، الحشود، الشهود، القصيد، الأكيد يقود، الفقيد، الوليد، تزيد، السعيد، الشرود، عيد، الجنود، لدود، تريد تكررت ثلاث مرات، الورود، الحدود، العنيد، أعود) .

إن صوت (الدال)المجهور المقلقل حقق إيقاعاً قوياً من خلال ما يحدثه من نبر واهتزاز يعكس اهتزازية الشاعر في لحظته المرضية التي يعيشها ويجابه من خلالها وحش الموت .

إن براعة درويش في بنية قوافيه لم تقف عند مستوى التنوع في القافية الخارجية، فقد بنى قوافي داخلية ولدّت إيقاعات جديدة، مما أكسب قصيدته ثراء موسيقياً واسعاً، علاوة على الثراء الدلالي؛ إذ إن اختيار القوافي له أهمية كبرى،وتأثيراً بارزاً على المعنى كما يقول جون كوهن عن القافية بأنها "كغيرها من الصور لا تتضح وظيفتها الحقيقية إلى في علاقتها بالمعنى"[١]، علاوة على أن القافية تنسج علاقاتها مع ما سبقها من ألفاظ، هذه العلاقات تفتح النص على تأويلات متعددة كما تكسبها طاقات دلالية إيحائية واسعة، **يقول** درويش في نهاية جداريته[٢]:

هذا البحر لي

هذا الهواء الرطب لي

هذا الرصيف وما عليه

من خطايَ وسائلي المنويِّ ... لي

ومحطةُ الباص القديمةُ لي . ولي

شبحي وصاحبُهُ . وآنيةُ النحاس

وآيةُ الكرسيّ، والمفتاح لي

والبابُ والحراسُ والأجراسُ لي

لي حذوةُ الفرس التي

طارت عن الأسوار ... لي

ما كان لي . وقصاصَةُ الورق التي

انتُزِعَتْ من الإنجيل لي

والملح من أثر الدموع على

جدار البيت لي ...

واسمي، وإن أخطأتُ لفظَ اسمي

بخمسة أحرفٍ أُفُقيّةِ التكوين لي :

---

[١] كوهين، جان، **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة : محمد الولي وزميليه، دار توبقال للنشر، المغرب - الدار البيضاء، ١٩٨٦، ص ٧٤ .
[٢] **جدارية درويش**، ص١٠١- ١٠٢ .

وقد جاءت القافية الخارجية لدى درويش متصلة بالمد، أما القوافي المتداخلة والقصيرة فهي تبرز لديه بكثرة عند التحول إلى بحر آخر مما يضفي قوة إيقاعية على قصيدته، ويبث فيها تجدداً وإيحاءاً وإشراقاً .

أما القوافي المنطوية في حشو الكلام وثناياه، فهي ذات أهمية كبرى في البناء الإيقاعي العام للنص، ففي **قول** درويش[١] :

لا عُمْرَ يكفي كي أشدّ نهايتي لبدايتي .

أخذ الرعاة حكايتي وتوغلوا في العشب فوق مفاتن

الأنقاض،

هنا جاءت القافية مخفية في ثنايا الأسطر الشعرية (بدايتي، حكايتي) إذ استطاعت الأذن المتلقية أن تلتقط هذه القافية من خلال إيقاعها الظاهر على مستوى الصوت وعلى مستوى الدلالة.

في تجربة المرض الشعرية نوّع الشاعر المعاصر في قوافيه، ووزعها بما يتواشج وينسجم مع حالته الشعورية في مواجهة موته، الذي تبدى من خلال تجربته المرضية، وفقاً لارتفاع وتيرته النفسية وانخفاضها، فجاءت هذه القوافي لتشكل مرتكزات صوتية موسيقية، من خلال اتصالها بنسيج القصيدة، تطول وتقصر، لتعكس أثر الصراع الدائر والمحتدم بين الشاعر وبين مرضه،جاعلاً من لغته وطاقاتها رافداً يمده بألوان متعددة من التشكيلة الإيقاعية .

ولعلنا نجد أن الشعرية في شعر التفعيلة كانت أوفر حظاً منها في الشعر العمودي؛ فالشعر العموديأخذ الوزن معياراً سابقاً في الذهن، يوجه القصيدة من خلاله، كما يتحكم في حركية ادارك مبدعها وتوتره النفسي، مما يدفعه أحياناً إلى ملء فراغاتها بالخيال، كما أن زمنها غير متجدد، وهو بهذا يكون مكرراً؛ أي أن زمنها مقفل بتقاليدها المعيارية وحدّة تشكيلاتها، فالشاعر فيها يتحرك وفقاً لشعرية البيت ضمن قانون التوقع، إذ يستطيع المتلقي أن يتم بيت الشاعر قبل إتمامه . أما القافية وحدّتها فإنها توحي للمتلقي بتلك الصرامة، وتلك الخاتمة التي سيفضي إليها قبل النهاية، مما يدل على توحد الذائقة لدى الشاعر وتطابقها مع تلك الذائقة لدى المتلقي .

بيد أن شعرية شعر التفعيلة تتجلى في أول ملامحها من حيث الانكسار الذي أحدثته في معمارية الشعرية العمودية، وانحرافها عن المألوفية، وهي تستند في كل ذلك على ما تولده (التفعيلة) من تشكيلات وتنوعات إيقاعية ودلالية مختلفة عن تلك الإيقاعية العمودية، وقد جاء من خلالها البناء الإيقاعي مختلف ومناقض لما عليه الإيقاع العمودي، يتمثل ذلك من خلال تلك

---

[١] المرجع السابق نفسه، ص٣٣ – ٣٤ .

الشعرية المخترقة والمتجاوزة والهاجسة بالبحث عن آفاق غير مألوفة من خلال الوعي أو اللاوعي، كما أن التنوع الإيقاعي القائم على التفعيلة شكل زمن القصيدة، حيث انفتح زمنها على الماضي وعلى المستقبل .

الفصل الثالث : أثر المرض في بناء القصيدة من حيث :

- الدلالات المباشرة والبعيدة (الترميز للموت، النظر إليه بوصفه صديقاً أو عدواً .

- اشتغالات النص فنياً (البساطة، المباشرة، التعقيد) .

- تشكيل القصيدة من حيث حجمها (القصر، الطول)

الدلالات المباشرة والبعيدة

لعل السؤال المُلِح الذي ينشأ في النفس، هو لماذا يخاف الإنسان المرض ؟ ولماذا يخاف الموت؟ وهل الخوف من الموت يعد أمراً طبيعياً أم تراه أمراً طارئاً ؟ وما تلك التصورات والتخيلات التي أنشأها في ذهنه عن الموت في لحظات المرض؟ وكيف رسم ملامح هذا الموت؟ أسئلة كثيرة تثار وتحتاج إلى إجابات واسعة، لكن جملة القول :إن المرض قضية جوهرية، أقلقت الإنسان منذ أقدم العصور، وشكلت مع الموت لغزا محيرا نسجت حوله أساطير وخرافات، توحي بمحاولات الإنسان في حل هذا اللغز، فالمرض يشكل شوكة تقض مضاجع البشر؛ لأنه مدعاة لاستحضار الموت ولو على مستوى التفكير والتخيل، فهو في الاعتقاد الغالب جسر يعبر من خلاله إلى النهاية، أو يقود إلى الوجع والألم وهما قريناه ومن متعلقاته، كما أن "المرض يفضي – في بعض الحالات – إلى الموت، وأن الموت يحدث – في معظم الحالات – نتيجة لمرض، فإن الثلاثية (الألم – المرض- الموت) ترتبط معا برباط متين" [١]. من هنا كان المرض باعثا للانزعاج والقلق لأنه يقود إلى الموت، والموت لغز مكروه،يشكل خوفاً وارتجافا.

الموت ظاهرة شمولية؛ يأتي على كل شيء دبّت فيه الحياة، فيحطم إيقاعه، ويخلخل توازنه، ويجمد حركته عند لحظة زمنية لا يبرحها، بما في ذلك الإنسان؛ هذا الإنسان الذي نفر من الموت، ومن الحديث عنه، وعن كل ما يذكره به، ولعل مبعث هذا القلق والخوف هو اليقين التام أن "لا حيلة للإنسان في الموت، فلابد من أنه واقع، وليس له دافع، فضلا عن الجهل بالزمان أو المكان أو الطريقة التي يمكن أن يحدث بها"[٢] .

الخوف من الموت ينشأ من غموضه لدى فئات من الناس، فهو سر محير مجهول ومكروه، والإنسان بطبعه يخاف من كل ما هو مجهول وغريب، وينفر مما يكره، إلا أن رغبته- أحيانا –تدفعه إلى المغامرة والبحث والتكهن . فالموت المنطوي على إنهاء كل هدف في الحياة حاول الإنسان تحقيقه، يشكل الكابوس الأكبر، والمعضلة العظمى لديه، لذا بدأ يفتش ويبحث ويرصد مواقفه ضد هذا المجهول،عله يجد حلاً معه .

إن الموقف من الموت لم يتخذ شكلا واحدا لدى البشر،بل اتخذ أشكالاً متعددة ناتجة عن أسباب؛ يأتي في مقدمتها الأسباب النفسية ثم الأسباب البيئية، ثم الأسباب الدينية، ولعل الموت هذا الموضوع التأملي، لم يكن جديدا بل إن التأمل الميتافيزيقي فيه قديم، منذ أن وجدت البشرية،

---

[١] محمد عبد الخالق، **قلق الموت**، عالم المعرفة_ الكويت /١١١، ٩٨٧١، ص ١٩/١٨ .
[٢] المرجع نفسه، ص ٦ .

فالموت موجود كما الحياة، يقول تعالى : (الذي خلق الموت والحياة ليبلوكم أيكم أحسن عملا)[١] فللموت حكمة ونهاية ومغزى .

إن استئثار شعراء تجربة المرض بظاهرة الموت، ووصفها والوقوف عليها، والترميز لها، كان ينطوي على إدراكهم الداخلي لهذه النهاية التي لابّد منها، فالمرض هو بوابة الموت كما يرون، لذا فتحوا أنظار دواخلهم الإبداعية، وأفاضوا في رسم لوحات تشي بملامح الموت، بين حب وكراهية، أو صداقة وعدوانية، مع محاولة للقبض عليه والتقرب منه وأنسنته تارة، والنفور منه ومن سلطويته الطاغية وجبروته المستعصي على القبض تارة أخرى، حاولوا بيان تشكلاته وإظهار ألوانه، ورسم ملامحه، كما حاولوا ترصده لاقتناصه، بين مقاومة له، أو استهزاء به، أو استسلام له .

الموت مكروه لدى الإنسان، لأنه مرض لا يُرجى الشفاء منه، ولا تنفع معه الأدوية والعلاجات، فالإنسان فانٍ (قديماً، وحديثا، ومستقبلا) وهو مع يقينه بحتمية الموت إلا أنه استمر في صراعه معه، والوقوف في وجهه، فالموت أثار بواطن الذات واستفزّ حمولاتها .

ولعل معظم نظرات الخوف الإنساني من الموت تأتت من خوفهم من لحظات الاحتضار، وخوفهم مما سيحدث بعد الموت، وخوفهم من توقف الحياة الذي يعني الخوف من موت الذات واحتضارها، والخوف من المعاناة والوحدة والتلاشي .

إن شعراء تجربة المرض حاولوا من خلال تجاربهم الحقيقية مع المرض أن يعيدوا تشكيل قصائدهم لتكون أكثر قوة وجرأة في أطروحاتها الكونية والوجودية الملحة، حاولوا أن يجدوا تعليلاً لصراعاتهم مع الموت، ومع المحيط الاجتماعي ومع العالم والكون، من هنا جاءت تجاربهم حاملة صراعهم الذاتي؛ صراعهم مع المرض، والموت، والكون، ومنظومته الواسعة، فجاءت تجاربهم معبأة بحمولات معرفية، مرتبة ومنتظمة على شكل شفرات رمزية، تحوي حقولا من الدلالات المخفية المتعددة، وآفاقا واسعة تقف وراء معانيها ذات الدلالة القريبة .

لقد أثر المرض في بناء الدلالات المباشرة والبعيدة للقصيدة وفي ترميزها للموت والنظر إليه بوصفه صديقاً أو عدواً، فلقد أحالت دلالة الموت عند الشاعر إلى مرجعيات متعددة التقى فيها الشاعر مع موته، كان في مقدمتها تلك المصادر التراثية .

---

[١] سورة الملك، آية ٢ .

في جدارية درويش نشاهد الموت بتحولاته يقلق الشاعر ويطارده عبر الأزمان، فقد وظف الشاعر طاقاته الإبداعية وتجاربه الثقافية في لحظات مرضه؛ ليعبر عن موقفه الكامن بين الحياة والموت، وهو موقف يعكس رؤية الشاعر المعبرة عن الإنسان الفلسطيني الغارق بين الحياة الموت في هذا العالم، مستلهماً كل قواه رجاء الخلاص من الموت .

إن درويش في حديثه عن الموت ينفتح على آفاق واسعة من التراث الإنساني، كالتراث الأسطوري والأدبي والتاريخي والديني، فهي بمجموعها تشكل كنوزاً ومصادر إمداد راح ينهل منها ويشكل حواراً بين نصوصه وتلك الكنوز .

وظف درويش الموروث الديني، مسلطاً الضوء على ثنائية الموت والحياة التي تناولتها الأديان والعقائد، فوقف في جداريته مواقف متنوعة، في محاولة لتفسير ظاهرة الموت والقبض عليها، والكشف عن مكنوناتها، **يقول**[١] :

فلنذهب إلى أعلى الجداريات

أرض قصيدتي خضراء، عالية،

كلام الله عند الفجر أرض قصيدتي

وأنا البعيد

وأنا البعيد

إن كلام الله الذي يشير إليه الشاعر هو الوحي الذي خص الله به الأنبياء، بينما الشاعر يلقي عن نفسه هذه المهمة، ويشكل من لغته التي تنتمي إلى هذا الجنس الكلامي خلوده مجابهاً به الموت . إن درويش الذيتفيض مشاعره تعبيراً تجاه واقعه المؤلم وتجاه كل ما يحيط به، استخدم رموزاً مكثفة الدلالة كي يصف حالته، مستعيناً بنصوص تنتمي إلى إحدى الديانات السماوية، فالمسيح هو رمز للتضحية والسلام والمحبة كما تشير النصوص المسيحية، ولكنه في الإسلام هو رسول من عند الله، لم يقتل، وسيعود يوماً بصفته البشرية، والشاعر في لحظة مرضه التي عاشها، يشير إلى عدم قدرته على التحكم في موته،لأنه لم يكن رسولاً يملك وحياً كي يردَّ شبح الموت، وفي هذا إشارة ترمز إلى حتمية موته وسلطته، **يقول**[٢] :

---

[١] **جدارية درويش**، ص ١٧ .
[٢] المرجع نفسه، ص ٢٢ .

غنيت كي أزن المدى المهدور

في وجع الحمامة،

لا لأشرح ما يقول الله للإنسان،

لست أنا النبي لأدعي وحياً

وأعلن أن هاويتي صعود

إن درويش يوظف كل ما في حوزته من ثقافة دينية، ليواجه بها موته، فهو يستعين بألفاظ ونصوص متعددة تشير إلى الموت أو ترمز إليه، فحينما تحدث عن(مشاهدة الطوفان) الذي ذكرته الأديان السماوية في نصوصها، فإنه يريد انتظار طوفان مماثل يطهر أرضه (فلسطين) مما علق بها من دنس، فطوفان نوح – عليه السلام – كان طهارة للأرض من أهل الإجرام والكفر، بينما طوفان الشاعر سيكون طهراً مماثلاً لأرضه المحتلة من مغتصبيها، فالطوفان الذي يحمل رمزية الموت جاء بوجهه الإيجابي، جاء صديقاً، وهو الذي يحبذه الشاعر ويرتجيه، **يقول**[١] :

وأريد أن أحيا ...

فلي عمل على ظهر السفينة . لا

لأنقذ طائراً من جوعنا أو من

دوار البحر، بل لأشاهد الطوفان

عن كثب : وماذا بعد ؟ ماذا

يفعل الناجون بالأرض العتيقة ؟

هل يعيدون الحكاية ؟ ما البداية ؟

ما النهاية ؟ لم يعد أحد من

الموتى ليخبرنا الحقيقة ... !

---

[١] المرجع السابق نفسه، ص ٤٨ .

يظهر أن الموت قد جاء بصورته المحببة المشرقة التي يتمناها الشاعر وينتظرها، فالشاعر باستحضاره صورة الموت الصراعية المتمثلة بالطوفان ربما رمز بها إلى الثورة التي يأملها .

وظف الشاعر الموروث الديني ليرمز ويدلل به على الموت، من خلال استبطانه لمعاني الآيات القرآنية، في مثل **قوله** : (كل شيء على البسيطة زائل)[١]، فهو يستوحي معنى الموت من **قول** الله تعالى[٢] : (كل من عليها فان)استسلاماً لحتميته .

وظف درويش الموروث الأسطوري، فقد وظف طائر الفينيق بصورة إيجابية، إذ يصبح الموت صديقا، ففي رمزية الفينيق دلالة على التجدد والانبعاث من الرماد، فالشاعر يؤكد على أنه سيصير طائراً يمتلك حرية التجوال،إذ يظهر الموت في هذا الجانب باعثاً للحياة ومجدداً لها.

يظهر الموت بأبعاد ورمزيات متعددة من خلال التوظيف الشعري، فحينما يلتقي درويش بموروثه الأدبي فإنه يجعل من الغربة وقرب الأجل جامعاً يجمعه بأمرئ القيس، وكأنما يلمح الشاعر إلى القول بأن غربته طويلة وممتدة في داخله منذ الزمن الأول، حيث امرئ القيس الذي يلتقي به في فكرة الغربة والموت التي سيطرت عليهما،ويصبح الموت دالاً على ثقل المرحلة والمعاناة .

تأتي رمزية الموت للدلالة على الإنسان الذي سلبت حقوقه، ففي جدارية درويش حينما يلتقي بلحظات خاطفة وسريعة مع مجموعة من الشعراء والمفكرين والفلاسفة الذين سبقوه إلى مصيرهم، فإنه يشير إلى أبي العلاء المعري حيث يشركه في مأساته، **يقول**[٣] :

رأيت المعري يطرد نقاده

من قصيدته :

لست أعمى

لأبصر ما تبصرون،

فإن البصيرة نور يؤدي

إلى عدم .... أو جنون

---

(١) المرجع السابق نفسه، ص٩١ .
(٢) سورة الرحمن، أية ٢٦ .
(٣) **جدارية درويش**، ص ٣١ – ٣٢ .

فدرويش يأنف الحياة من حوله حينما تسلب الإنسان أبسط حقوقه بالأمن والوجود والوطن، وإذا كانت بصيرة المعري النافذة تقوم بطرد نقاده من قصيدته فإن بصيرة درويش تنفذ لممارسة الطرد مع أعدائه الذين اغتصبوه أرضه .

إن المعاني القريبة المتشكلة من التراكيب التي كثفها الشاعر، تبعث في متلقيها معاني منزوية وبعيدة،تشكل بعداً وفهماً آخر لهذا الوجود ولهذا الكون، وهنا تظهر براعة الشاعر المعاصر في تجربة مرضه حينما جعل من الموقف المألوف مظهراً متفجراً بزخم دلالي عميق، حينما وظف مفردات يومية متداولة من حياته الواقعية في نصه، وهو في توظيفه لها، فإنه عمل على نقلها من قاموسيتها المحددة، إلى رحابة النص الذي تتحول به هذه المفردات في علاقاتها الجديدة إلى مركز إشعاع مضيء، إذ إن موقعها النصي الجديد زودها بطاقة مولدة تشكل عامل كشف لخفايا وإيحاءات منزوية بعيدة أو قريبة، وفي الوقت نفسه تكون مغذية لنصه تتطور بتطوره؛ بما تقيمه من علاقات نسيجية متشابكة، تتجاوز إلى أبعاد دلالية متعددة وموحية .

إذاً يجوز لنا القول : إن نص المرض الشعري هو نسيج علاقات متشكلة ومتضافرة، تلتحم للتجاوز أو التوافق أو التناقض أو التوازي، للوصول إلى تفسير العالم أو الوجود. فالشاعر المعاصر شكل رؤيته من خلال تحولاته التي عانق فيها الماضي والتراث والحضارات والرموز والأساطير، مستدعيا تلك القنوات الرافدة لإخصاب رؤاه وأطروحاته، من هنا استدعى شعراء تجربة المرض كثيراً من الشخصيات القرآنية، فتوافقوا معها تارة، واختلفوا معها تارة أخرى، فالسياب يستدعي أيوب _عليه السلام_ كصورة مطابقة للذات، يقول:

لك الحمد مهما استطال البلاء

ومهما استبد الألم

لك الحمد إن الرزايا عطاء

وأن المصيبات بعض الكرم[١]

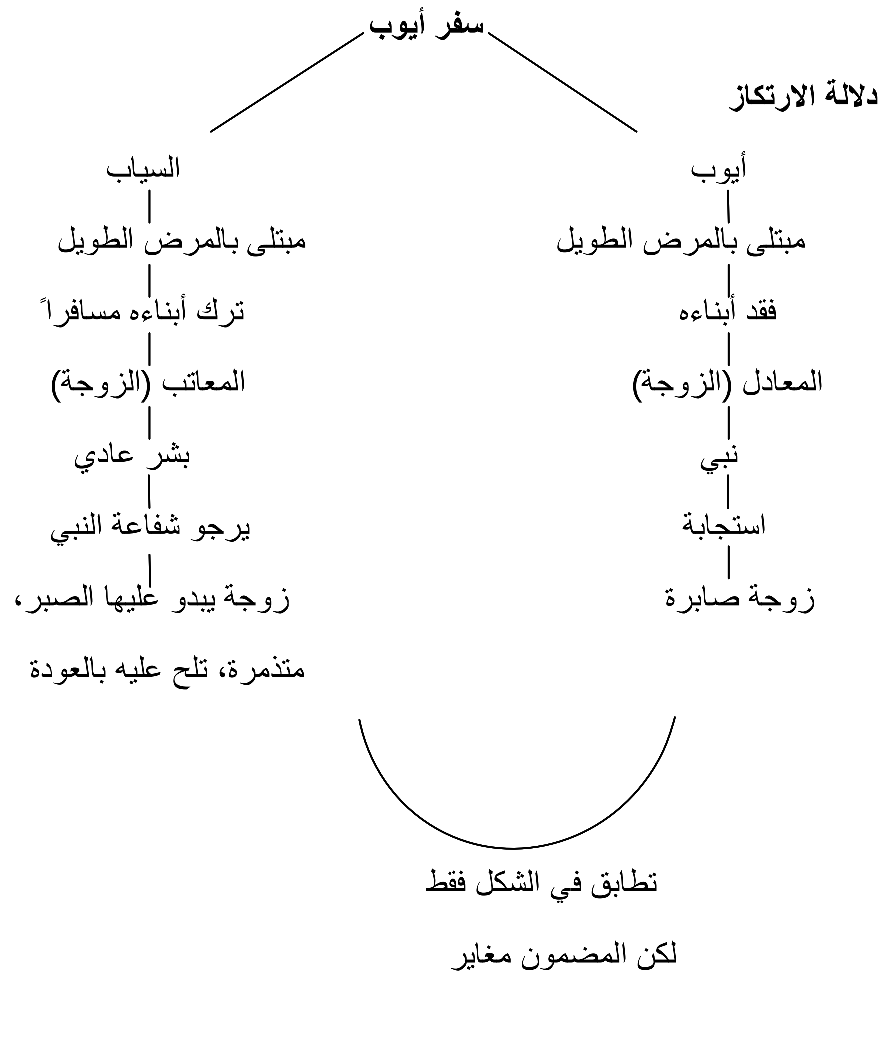
هذه القصيدة أقامها السياب على عشر مقطوعات شعرية، ترينا أن الشاعر يتماهى مع شخصية نبي الله أيوب عليه السلام، وأيوب هو الشاعر، المبتلى، إذ نرى من خلال هذه القصيدة نوعاً من الاستجابة للقدر، راجيا الشفاء، وهي بكائية داخلية يتمنى فيها العودة إلى جيكور وأهله الذين ينتظرونه، باكيا موته، متأملا انعتاقه من غائلة المرض. وهنا نجد السياب، يرفد نصه

---

[١] **ديوان السياب**، ص ٢٤٨ .

بشخصية قرآنية ذات قيمة دلالية موحية، جاعلا منها رمزا يتوافق وتجربته المرضية، تحقيقا لآماله وطموحاته المرجوة، فالسياب وجد نفسه في مثاله الذي تساوى معه في التجربة .

لقد بحث السياب عن ترميز لموته، وعن شكل لوجعه فوجد ما يرتجي من خلال استدعائه لشخصية أيوب الذي تناص معه، يقول ناصر شاكر الأسدي[1] إن "أمثلة مناصات السياب كثيرة بدءاً من (آدم عليه السلام) كمناص رسالي،وصولاً لأيوب مناص رسالي تعرض للبلاء، فالأول يعده الشاعر قد ابتلي برغبات امرأة جرت عليه الويلات، وهو إنما انزياح في لغة الشاعر نحو ذاته وزوجته . والثاني إنما يتناص معه كونه يمتلك ذات السياق والتشابه في طريق البلاء، لكن بفارق العصمة عند الأول، والخطيئة عند الثاني . فالتناص الأول يبدأ من عتبته الأولى إذ أطلق على قصيدته سفر أيوب، وكما هو مرسوم في أدناه :



---

[1] مجلة الخليج العربي، **أسفار السياب التكوينية**، ناصر شاكر الأسدي، مجلد ٤١، عدد (٢/١)، سنة ٢٠١٣، ص١٦٧ .

إن استلهام الشخصيات التاريخية يحقق غايات متعددة، فالشاعر يستوحي ما توحي به تلك الشخصية من استدعاء رمزها، وما يخلقه ذلك الرمز من أبعاد أو ما يوحي به موقف تلك الشخصية على مستوى الأمة . لقد استدعى شعراء تجربة المرض شخصيات ذات حضور دائم في شعور الأمة ووجدانها، لذا جاءت الشخصيات التراثية متنوعة، فنجد الشخصيات الدينية، كالأنبياء (أيوب، نوح، سليمان، عيسى، محمد ..)، ونجد من التراث الأدبي (امرأ القيس، أبا العلاء، طرفة بن العبد، لبيد، عنترة..) .

هذه الشخصيات التراثية تنهض بقيم إيحائية رمزية، استلهمها الشعراء فولدوا منها طاقات متعددة، واستمدوا أبعادها الكامنة فيها؛ كأبعادها الفكرية والوجدانية. كما اتجهوا إلى شخصيات تاريخية مهمة مثل : (قابيل، هابيل) وشخصيات أسطورية وشعبية مثل : (السندباد، عوليس)، فالشاعر المعاصر وظف شخصياته بشكل يتفق والإطار العام للنص المعاصر، فيكون حضور الشخصية شاهداً على رؤية الشاعر ومواقفه، لذا جاءت الشخصية في نص الشاعر وسيلة إنقاذ للحاضر واستنهاضه؛ لما يرى فيه من ضعف وسكون وانهزامية، فيأخذ من الشخصية التراثية مواقفها التي عرفت بها، لتكون رمزاً يجسد مفارقة بين واقع أليم وماضٍ قد يكون مشابهاً أو مشرقاً .

إن استدعاء الشاعر للشخصيات الأسطورية والتاريخية شكل منبعاً خصباً للخيال الشعري، بما يكتنزه من مضامين، فهو "يثري العمل الأدبيويضفي عليه دماً جديداً يعكس النظرة الإنسانية للحياة بكل تناقضاتها الحادة،وصولاً إلى عالم يفجره الاستلهام ويصوره التوظيف الأسطوري"[(١)].

إن الناظر في الشخوص الأسطورية المستدعاة في تجربة السياب يجدها قد توزعت بين مسارين:

١. مسار تمثل فيه الشاعر تلك الشخصيات الأسطورية وتقمصها،فأصبحت معادلاً موضوعياً لاضطرابات الشاعر النفسية، مثل (هرقل، تموز، موت) والتي شكلت طاقة إيحائية نحو البعث والتجدد يقول[(٢)] :

بالعضل المفتول والسواعد المجدولة

هرقل صارع الردى في غاره المحجّبِ

---

(١) علي، عبد الرضا، **الأسطورة في شعر السياب**، ط٢، دار الرائد العربي، بيروت – لبنان، ١٩٨٤م، ص٢٢ .

(٢) **ديوان السياب**، ص ٢٧١ .

بظلمة من طحلب.

وقام تموز بجرح فاغر مخضّب

يصك (موت) صكة، محجباً ذيوله

وخطوه الجليد بالشقيق والزنابق

إن هذا الماضي المشرق في نظر الشاعر ينتقل إلى مستقبل يأمله،محاولاً من خلاله إلغاء وجود الحاضر .

٢. في المسار الآخر تظهر الشخصية الدينية بما يشبه القناع، ولم تصل تلك الششخصية إلى درجة القناع فيتحدث الشاعر من خلالها عن نفسه، مبتعداً في ذلك عن ذاتيته مثلما نجد عند السياب، **يقول**(١) :

ويصرخ آدم المدفون فيَّ : رضيت بالعارِ،

بطردي من جنان الخلد أركض إثر حواءاً .

أريدك، يا سراب في خيالي ليس يسقيني،

أريدك . ثم تُطوى موجة وتطير أشلاءاً

فقاعات من النيران، من شوق وتذكارِ

لقد استلهم الشاعر قصة الطرد من الجنة، في عملية تحوير فني؛ لتتوافق وأبعاد تجربة السياب الشعورية، فالسياب في هذا المقطع يروي ما عرفه عن آدم، وآدم في القصيدة ليس حاضراً يتولى السرد أو الرواية مما ينفي أن يكون قناعاً.لقد بحث السياب عن أمل يتمسك به، فظلت الصور تتداعى حتى التقت مع القصص القرآني،فمثلاً في قصة نوح – عليه السلام – وموقفه مع قومه حينما أوحى الله سبحانه وتعالى بصنع السفينة نجده **يقول**(٢) :

يا منجياً فلك نوح مزق السدفا

عني . أعدني إلى داري، إلى وطني

(١) المرجع السابق نفسه، ص٢٦٤ .
(٢) المرجع نفسه، ص ٢٥٧ .

إن الشاعر يطلب النجاة بالتجائه لله سبحانه الذي أنجى نوحا من المهلكات، فنوح أنجاه ربه من قومه ومكرهم، كما نجى سفينته من الغرق.لكن ما الذي يطلبه الشاعر؟إنه يطلب نجاة من الغرق في المهلكات، كما يطلب نجاة من تلك السدف السوداء المحيطة به التي تخنقه، فالسدف والمهلكات جاءت دالا على الموت.

تبرز شخصية السندباد لدى السياب؛ والسندباد يمثل رمزياً الاكتشاف والاختراق للمجهول، والبحث المستمر عن عوالم الحياة والبعث بعد السكون، والعودة من السفر بعد الشقاء والتعب، إلا أن هذه الشخصية لدى السياب ارتبطت بالموت، وبفقدان العودة من سفره الضال، **يقول**(١):

رحل النهار

ها أنه انطفأت ذبالته على أفق توهج دون نار

وجلست تنتظرين عودة سندباد من السفار

والبحر يصرخ من وراءك بالعواصف والرعود .

هو لن يعود،

إن السندباد في المنظور التراثي التاريخي "تاجِر يجوب بسفينته البلدان بحثاً عن الطرائف، ويتعرض في رحلته لمواقف شاقة لا يخرج منها إلا بعد عناء ومشقة، هذه الشخصية عادية وغير عادية في الوقت نفسه، هي عادية على المستوى الجمعي للإنسان، لأن قصة الإنسانية إجمالاً هي قصيدة المغامرة في سبيل كشف المجهول، وهي غير عادية على المستوى الفردي"(٢).فالسياب في توظيفه للسندباد ينحرف به عن دلالته المتمثلة في العودة المحملة بالهدايا والثمار، كتعميق لدلالته النصية القائمة على الموت والخوف منه.

أما على المستوى الفني فقد أخذت شخصية السندباد تجاهاً آخر، ففي قصيدته رحل النهار تحضر صورة الزوجة الصابرة المنتظرة، **يقول**(٣):

خصلات شعرك لم يصنها سندباد من الدمار،

شربت أجاج الماء حتى شاب أشقرها وغار

(١) المرجع السابق نفسه، ص٢٢٩ .
(٢) إسماعيل، عز الدين، **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، مرجع سابق، ص١٧٥ .
(٣) **ديوان السياب**، ص٢٣١ .

ورسائل الحب الكثار

مبتلة بالماء منطمس بها ألق الوعود

إن انتظار زوجة السياب له يشبه انتظار (بنيلوب) (لعوليس) في الأوديسة، بينما يتماثل (السياب) و(عوليس) بأن كليهما ترك زوجة وفية تنتظره،وتترقب عودته ليلاً ونهاراً . فها هو الزمن يدمر خصلات شعرها الأشقر حتى (شاب أشقرها وغار) في اختصار لعامل الزمن الذي امتص شبابها وهي ما زالت تنتظر إيابه .

إن المفردة في بنائية النص الشعري ترتبط بالتحام تام مع وحدات النص الصغرى والكبرى في حدود الوحدة الموضوعية، فتؤدي دورها ووظيفتها في بناء النص، علاوة على دورها الرمزي المرتبط بأبعاد دلالية خارجة عن حدود النص .

إذا كان الشعر اكتشافاً فإن الشاعر من خلاله يعبر عن صراع الذات مع المرض، وفي الوقت نفسه فإنه يعبر عن صراع المجتمع مع المرض، ويكون بذلك قد خرج من حدود الذاتية إلى المستوى الجمعي، وعليه تكون القصيدة أمام متلقيها تزخر بمستويات قرائية متعددة؛ فهي تحمل تجربة إنسانية تتقاطع مع الذاكرة الجماعية،وبهذا المنحى تكون القصيدة مستودعاً مليئاً بتجارب الإنسان الوجودية المرتبطة بالذاكرة، لكنها جاءت منصهرة داخل البناء النصي، وهي جزء من بنائه،باعثة في ذاكرة المتلقي تحفيزاً لاكتشاف ذاته، ولإعادة النظر في الكون .

الشاعر المعاصر في تجربة المرض، شكل نصه من مفردات منحها مضامين دلالية عميقة، بانفتاحها على آفاق متعددة، من خلال اتصالها بالموروث الديني والأسطوري والثقافي والأدبي، والتاريخي فأضاف إلى القصيدة قوة ونشاطاً، ومنحها تألقاً ووهجاً، فابتعد بنصه عن المباشرة والسطحية، فجاء مشدوداً إلى جذوره، منفتحاً على فضاءات إيحائية تتجاوز دلالتها إلى توليد دلالات شعرية جديدة، وحينما جنح إلى الاتكاء على لغة التراث وشخصياته ورموزه، فإنه لم يذب فيها، لكنه أضاء بها نصه، أو قام ((بإضاءة النصين معاً ليقيم منهما علاقة جدلية تحيي في النص الحديث مستويات فنية يقدمها التراث الحي المتصل الذي لا يكف عن الجدل الخصب الذي ينشر دلالاته المتوهجة المتعانقة في طبقات النص وحناياه))[1] .

---

[1] د. ابراهيم السعافين، ديوان عاطف الفراية، **حنجرة غير مستعارة**، المقدمة، ط١٩٩٣/١، منشورات وزارة الثقافه، عمان–الأردن، ص٦.

إن الموت عند أمل دنقل يتخذ لبوسا بشريا، إذ يرسم الشاعر له صورا بشرية متعددة، فهو مرة يظهر بصورته الطفولية العابثة بالحصيات، يرمي بها عشوائيا من يريد وكأنما الموت بصورته الطفولية لا يملك وعيا ليميز بين من يريده ومن لا يريده **يقول**:[١]

في الميادين يجلس،

يطلق_كالطفل_نبلته بالحصى..

فيصيب بها من يشاء من السابلة!

لكن الشاعر في مقطع تال يرسم وعياً للموت يظهر مقصديته، يقول :[٢]

يتوجه للبحر

في ساعة المد

يطرح في الماء سنارة الصيد

ثم يعود..

ليكتب أسماء من علقوا

في أحابيله القاتلة !

إن الموت الذي شخصه الشاعر بصورته الإنسانية يختار عن قصدية فاختياره للفعل (يتوجه) وللمكان (البحر) وللزمان (ساعة المد) يعطي لهذا الموت قصدية واختيارا وتحديدا يمارس مهمته وأعمال، ولكن العشوائية ما زالت تحيط بالموت، فهو يطرح في الماء سنارة الصيد، فيعلق بها من يعلق، ويسلم منها من يسلم، ولكن مقصديته ودقته تعود حينما يسجل أسماء من علقوا في أحابيله .

يرسم دنقل صورة شعرية أخرى جميلة للموت، يقول[٣]:

لا يحب البساتين ..

لكنه يتسلل من سورها المتآكل،

---

[١] **أمل دنقل،** ص ٤٤٧ .
[٢] المرجع نفسه، ص ٤٤٧ .
[٣] المرجع نفسه، ص ٤٧٧/ ٤٤٨.

يصنع تاجا :

جواهره .. الثمر المتعفن

إكليله ..الورق المتغضن،

يلبسه فوق طوق الزهور

الخريفية

الذابلة !

يرسم الشاعر لنا تهيؤ الموت حينما يريد ممارسة فعل الموت، فإذا كان قد سجل الأسماء وكتبها في المقطع السابق، فإن الشاعر يرصد الفعل، فهو (لا يحب البساتين) إلا بقدر ما تمنحه من ورق جاف يصنع منه تيجانه، في حين تتم عملية الدخول من أطراف سورها المتآكل، كل ذلك كي تتوافق مع هيئته القائمة على التسلل والخديعة .

إن الموت يأخذ عند دنقل تحولات متعددة ويظهر بأشكال مختلفة تتناسب مع كل فعل يقوم به، إذ تظهر مقصديته القائمة على التسلل والخديعة (يتحول أفعى ونايا) وهنا ينقسم الموت إلى قسمين: أفعى ونايا فالأفعى رمز للخديعة والمكر كما أنها رمز لغواية الجسد، والناي رمز الطرب وهنا يمارس الموت مهمته ومكره لحظة التقاء المرجل بالمرأة؛ لحظة ولادة الحياة لحظة التخصيب فيدخل بين الجسدين خفية، ويلعق دفء مسامهما. إن صورة الموت التي رسمها الشاعر هي صورة كرهه للحياة و للحظات التكوين الأولى، لذا فهو يغرس نابه في موضع القلب، فيسقط رأس الفتى أما الفتاة فتبقى محدقة ذاهلة .

إنها صور أنسن بها الشاعر الموت في محاولة للقبض عليه، ورسم ملامحه، وكشف ألاعيبه وتحولاته و تشكلاته، فهو عند السياب ثعلب، وهو عند درويش له مشية كمشية اللص الجبان، يصيد الظبي على مشارب الماء؛ أي لحظة الحياة .

إن الشاعر المعاصر مؤصل لتجربته، ينحتها من حياته، في علاقة تقوم على التوازي معها أو مفارقتها أو المقارنة بها أو التباين عنها، قصد كشفها وفضحها من خلال الإذابة المعرفية والذهنية والروحية مصهورة بحالته الانفعالية لتشكل بمجموعها أخيراً عمله المُنْتَج. فتتلاقى تلك الأنسجة والخيوط مشكلة عملاً واحداً تفضي ألوانه وأشكاله وخيوطه ورسوماته إلى دلالات رحبة واسعة. فكما يقوم النبات الذي تتشكل حياته من عناصر، كالماء والتراب والهواء والأسمدة والضوء، فتتفاعل بمجموعها بعثاً للنمو والثمار والخضرة والحيوية، فإن الشاعر كذلك، تنشأ في ذهنه

علاقات تتفاعل وتتزاوج وتتناغم، فيها من الماضي والحاضر، فيها اللون والذوق والرائحة والموسيقى، فيها الواقع، وفيها الحلم، وعن طريقها تتسنى له القدرة على صياغة العالم بألوانه وأشكاله وروحه وواقعه، بينما يبرز إبداعه بما يملك من قدرت على إنشاء التفاعلات والتواصل، وبما يملك من قدرات على إنشاء الوشائج وتصويرها بوسائل وآليات لغوية وفنية. هذه الشبكة من العلاقات تبرز قدرة مبدعها على الانحراف بها أو الانتقال بها لتكون عاكسة للعلاقات الفردية والممارسات الاجتماعية، بل قد تكون مرآة لهموم وحقائق. وبهذا المعنى يتمثل النجاح في قدرة الشاعر المبدع في إيجاد خيط التفاعل الدقيق بين ذاته وبين العالم.

لكن التساؤل الملح هو: ما الذي أغرى الشاعر المعاصر بالتوجه للتراث في خلق تجربته المعاصرة؟ وهل نجح في هذا العبور الزمني نحو الماضى ؟

الشاعر المعاصر حينما امتد في أفق الزمن الماضي، فإنه حاول بهذا الامتداد الاستعانة على تمثل حاضره، وفهمه، والتعبير به عن وجوده الحي، بل وجد به معينا لا ينضب في رفده بالرؤى التي تكشف له عبوره نحو المستقبل بقوة، وتعينه على تمثل الحاضر؛ فالماضي حضور وطموح نحو المستقبل، يعبر الشاعر به عن واقع أمته وآلامها وآمالها بما يزخر به من مواقف . ومن جهة أخرى تكون تجربته غير معزولة عن ميادينها وينابيعها ومصادرها، بل تمتد في الحياة وتضرب عمقها في الزمن، وهذا ما أكد عليه أدونيس بأن "الشاعر العربي المعاصر لا يكتب في فراغ، بل يكتب ووراءه الماضي وأمامه المستقبل، فهو ضمن تراثه ومرتبط به"[١].

لقد انفتح الشاعر المعاصر على التراث مدفوعا بجملة من الحاجات (كالحاجة الفنية، والاجتماعية، والسياسية، والنفسية، والجسدية) .

استدعى شعراء تجربة المرض المعاصرون ألوانا كثيرة من التراث العربي والإنساني، وشمل استدعاؤهم أساطير ورموزا تنتمي إلى حضارات قديمة متعددة كالفينيقية واليونانية والفرعونية، إلى جانب رموز دينية كالمسيحية واليهودية والإسلامية. وقد أقام الشاعر حواره معها بالانفتاح على مضامينها تارة أو باستلهامه شخوصها تارة أخرى، أو باستنطاقه حدثا من أحداثها، على أن إقباله صوبها يدل دلالة تامة على أن هذا الإرث يمثل كنزا عظيما وموردا خصبا لأعماله الشعرية وتجاربه، وبما أن هذه الرموز الكونية تمثل جزءاً مهما من تراث الإنسانية الذي ينتميإليه، فهي في جميع أحوالها تمد الشاعر وأعماله الإبداعية بطاقات تتوافر في رموزها. إن لجوءه إلى التراث أضفى نزعة درامية على عمله الشعري، مما جعل أعماله الشعرية تعكس

---

[١] أدونيس، على أحمد سعيد، **زمن الشعر**، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢، ص٤٤.

أشكالا من الصراع والتناقضات والانفعالات، وترسم مواقف تتضاد حينا وتتآلف حينا وتتجاوز أحيانا، فأصبحت علامة مميزة على عمق التجربة الشعرية .

إن العودة للتراث لا تعني التجمد والثبات فيه، بل هو اختراق لذلك الماضي، ومن ثم الاستعانة به على الحاضر لتعمق الوعي به من جهة، ومحاولة الوصول لرؤية جديدة، تدفعنا للتغيير الفعال من جهة أخرى، فالشاعر المعاصر يحاول أن يؤصل قيماً وانتماءً من خلال إيقاظه للقيم بطريقة فنية .

اشتغالات النص فنيا: البساطة، المباشرة، التعقيد

مال شعراء تجربة المرض في نصوصهم، إلى الابتعاد عن اللغة الخطابية ذات الحس المباشر والإيقاع الواضح، متوجهين إلى اللغة اليومية ذات الحس الهادئ والإيقاع المهموس، وقد حملوها طاقات تعبيرية شفافة، قادرة على التعبير عن مكنونات النفس والروح التي تعاني من أوجاعها وأمراضها، ومن سيطرة الموت وهيمنته.

إن بساطة اللغة التي اشتغل عليها الشاعر من واقعه اليومي المعيش، لا يعني بحال من الأحوال سطحية فكرته المتناولة، بل على العكس من ذلك، فبالرغم من بساطتها فإنها تراوغك وتنفتح بشكل موارب على دلالات وإيحاءات غزيرة ومتعددة. فأمل دنقل يعلي من شأن مفردات الحياة واليومي، ويدخل معها في سياقات شعرية حوارية وتأملية، تكسب هذا العادي واليومي قوة و فرادة وتكثيفا، من خلال منحه لها أبعاداً شعريّةً موحيّةً ضمن نسيج شعره، ففي قصيدة (ضد من)، يقول[١]:

في غرف العمليات،

كان نقاب الأطباء أبيض،

لون المعاطف أبيض،

تاج الحكيمات أبيض، أردية الراهبات،

الملاءات،

لون الأسرة، أربطة الشاش والقطن،

قرص المنوم، أنبوبة المصل،

كوب اللبن.

كل هذا يشيع بقلبي الوهن .

كل هذا البياض يذكرني بالكفن !

---

[١] **أمل دنقل**، ص ٤٤٠ .

فلماذا إذا مت ..

يأتي المعزون متشحين ..

بشارات لون الحداد

جاء النص بسيطا، سهلا في تراكيبه، اختار مفرداته من واقع حياته المعيشة (غرف، العمليات، الأطباء، المعاطف، الأردية، الحكيمات، الأسرة، الشاش، القطن، قرص المنوم، أنبوبة المصل ...) مما يوحي ويشي بالحالة التي يظهر فيها الشاعر (المرض) .

تحيلنا مفردات الشاعر على أفاق واسعة ومتعددة من الحقول الدلالية والإيحائية، فأمل دنقل شاعر ذو إحساس شعري عالٍ،يرى في المفردة الهامشية جمالاً وشعرية، حتى إن الأشياء التي تبدو عابرة وهامشية ولا ينظر إليها، نراه يوجهها وجهة شعرية من خلال ما يمتاز به من قدرات وشفافية.

هذه القصيدة مع بساطة مفرداتها التي أخذتها من وقع تجربته المرضية جاءت لتطرح محاورة عن الحياة والموت، والذات والوجود والعدم. إنها قصيدة مسكونة بالحيرة والتساؤل، والرغبة في الكشف، من خلال التأمل والوقوف أمام هذه المفردات التي تبدو للإنسان العادي عابرة، فاستطاع الشاعر من خلال رؤيته التأملية النفاذ إلى جوهرها الداخلي، والإنصات إلى إيقاع الحياة والموت المتراوح فيها . لقد أحالنا الشاعر في هذه القصيدة إلى تلمس وجه الحياة والموت من خلال الجدل والحوار الذي أقامه على اللون وصراعاته، لتعكس إنها محاولة من الشاعر لتقصّي مظاهر الموت الني تشكل له هاجساً .

إن الشاعر نقل لنا الموت وصوره حسب رؤيته وثقافته وزاوية التصوير التي انطلق منها. بلغة شعرية رامزة حيناً وموحية ومباشرة أحياناً، فاللغة أرهف الأدوات الرامزة طموحاً إلى إدراك الواقع والتعبير عن حقائقه، لذا جاءت تلك الألفاظ متحركة في فضاء نصه الشعري ضمن علاقة التضاد الموحي، فالتضاد بين الأسود والأبيض عند دنقل له دلالة إيحائية أظهرت الواقع وكشفت حقيقته،إن العلاقة التي قامت على اللون الأبيض والأسود تثير تساؤلاً كبيراً يطرحه الشاعر لتجلية وجه الموت، **يقول**[1]:

لماذا إذا مت

---

[1] المرجع السابق نفسه، ص ٤٤٠- ٤٤١ .

يأتي المعزون متشحين

بشارات لون الحداد ؟

هل لأن السواد ..

هو لون النجاة من الموت،

لون التميمة ضد الزمن؟

ضد من ؟

ومتى القلب – في الخفقان – اطمأن ؟!

إن التجربة الشعورية التي انطلق منها الشاعر استطاعت حمل عواطفه وأحاسيسه ومشاعره ونقلها عبر لغته المتدفقة إلى نصه، لذا فإن نص الشاعر لم يأت مباشرا أو سطحيا بل جاء عميقا معبرا عن تجربته بلغة شعرية عميقة، اختارها الشاعر من حياته المعيشة .

لقد استخدام الشاعر مفردات المرض ومتعلقاته في هذه القصيدة، كمحاولة لنقل وعي الشاعر إلى ذهن المتلقي بسهولة ويسر، ليكشف أبعاد تجربة الشاعر للعالم، التي صاغها بلغة بعيدة عن الغموض مما فرض على المتلقي لونا من الانسجام والتوحد مع الشاعر. وفرض عليه جمالية النص الشعري الذي أقامه الشاعر على المفارقة والتضاد .

في مرحلة متقدمة من المرض عند دنقل، نرى الشاعر يلوّن قصيدته (زهور) بالتقاط ما هو مهمش في الحياة اليومية، كتب عن الزهور التي تجود بأنفاسها الأخيرة (بين إغفاءة وإفاقة ليستحضر من خلالها رحلة الموت التي تبدأ بقطف هذه الزهور وانتزاعها من عرش جمالها وتحويلها أداة للزينة، **يقول**(١) :

وسلال من الورد

ألمحها بين إغفاءة وإفاقة

وعلى كل باقة

---

(١) المرجع السابق نفسه، ص ٤٤٢-٤٤٣ .

اسم حاملها في بطاقة

تتحدث لي الزهرات الجميلات

أن أعينها اتسعت ـ دهشة ـ

لحظة القصف

لحظة القصف

لحظة إعدامها في الخميلة

تتحدث لي

أنها سقطت من على عرشها في البساتين

ثم أفاقت على عرضها في زجاج الدكاكين، أو بين أو بين أيدي

المنادين،

حتى اشترتها اليد المتفضلة العابرة

لقد أصبح للورد معنى آخر في تجربة المرض خلاف ما هو مألوف عنه في الأذهان، فقد أنشأ دنقل قصيدته، وهو يرقد على سرير الشفاء في الغرفة رقم٨، في مستشفى الأورام، بين أمل يرتجيه في الحياة ومرض هد قواه، يسوقه نحو النهاية .. ولعل إحساس الشاعر المرهف انعكس على معانٍ جديدةٍ لهذه الورود التي يقدمها الزائرون للمرضى، فيجعل من إحساسه بها موضوعاً شعرياً.

يقيم دنقل حواراً ودياً مع تلك الورود، (تتحدث لي الزهرات) مع ما يحمل (الحديث) من دلالة على الودّ والتناجي والهمس والشعور أكثر من الكلام، (فالحديث) فيه روح التواصل، ودلالة على الشعور بالحياة والإحساس بها، مضفيا على الورد ملامح الحياة ؛ تلك الملامح التي يكاد يفتقدها الشاعر بين لحظة ولحظة، بسبب أفكار الموت وهواجسه التي تسيطر عليه.

لقد ابتعد الشاعر عن اللغة المباشرة؛ فاللغة المباشرة عادة ما تكون محكومة بآفاق ضيقة، تفرض قيودا على القصيدة وتجعل حدودها قريبة، وسطحية، تفقد معها اللغة قيمتها التعبيرية كما تفقد المفردات وهجها، وتتوجه إلى الخطابة والتقرير وفي ذلك موت لها.

حينما يستخدم الشاعر رموزه بكثافة، فلا شك أنه يحمل تجربته تلك بعضًا من أثقال تجربته الشخصية وهمومه وأوجاعه، وهذا ما نلمسه عند محمود درويش، الذي حمل شخصياته الأسطورية والأدبية والدينية أعباء تجربته الذاتية، لقد تعامل درويش مع الشخصيات الأسطورية (جلجامش، أنكيدو، عناة، ..) ومع شخصيات أدبية (امرىء القيس، أبي العلاء المعري، طرفة بن العبد...) ومع شخصيات دينية (الأنبياء: أيوب، عيسى ..) ومع شخصيات أخرى كثيرة.

إن الشاعر يتماهى مع بعض شخصياته التي شكلت رموزا له، وقد أسقط على بعضها جزءا من ملامحه، وقد شاركته بعض تلك الشخصيات همومه وأوجاعه وأعباءه، أو حملت عنه بعض أثقال تجربته الذاتية .

لكنها في الوقت ذاته حملت معها ملامحها الكلية أو وجها من وجوهها الأساسية في التعبير عن التجربة الإنسانية العامة. من جهة أخرى، ينبغي أن تحمل هذه القصيدة الشخصيات في السياق الشعري ملامحَ الشخصي والعام، أو - بعبارة أدق - الفردي والجمعي[1]. وهنا تظهر بوادر التعقيد الشعري من حيث الإحالات، والتداخل، فيلتبس على المتلقي الأمر ويتشابك، مع أن التعقيد قد يفضي إلى الغموض إلا أنه لا يقود المعاني إلى الإبهام.

في مرحلة انفتاح الشعر على الأسطورة أو المرجعيات فإن القصيدة تنهض بأشكال متعددة وواسعة، فتغوص في التفاصيل، وتشيد لغتها الجديدة، ويتداخل فيها العام بالخاص، ويتقنع الشاعر ويتوحد مع شخوصه وأفكاره طورا، ويمزق تلك الأقنعة طورا آخر، يختلط المعنوي بالمحسوس والأسطوري بالواقعي، يحمل الشاعر هم الماضي والحاضر في آن، يحمل هم الكون والإنسان والبشر، ينفتح على الأساليب. والثقافات والأساطير يبعث رؤاه ويطلقها بما يتوافق مع تجربته خادما بذلك المجتمع الإنساني.

إن الشاعر يريد من خلال مفرداته وتراكيبه ونصوصه إيصال أفكاره ومعانيه الى متلقيه، مستنداً في ذلك إلى مجموعة من الوسائل التعبيرية لإيصال المضمون. هذه الوسائل تتراوح بين المباشرة والبساطة والتعقيد.

---

[1] عز الدين إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر**، مرجع سابق، ص ٢٠٤ .

لقد كتب درويش إلى سميح القاسم رسالة يقول فيها : "سافرت من الحياة إلى الموت في فيينا و عدت من الموت إلى الحياة .... اخترقت غابة من المسامير صدري..ذابت طاقتي ..وحين أعادوني من نشوة النوم إلى عذاب اليقظة...أعادوني من النشوة إلى الوجع أهذا هو الموت ؟ ما أجمله ! أهذا هو الفارق بين الحياة و الموت ما أكبره..! لقد أزعجوني في نومي الأبيض..[١]"
يدرك درويش أن لكل شيء نهاية، من خلال جداريته التي يستعد بها لمواجهة الموت، **يقول**[٢]: لا شيء يبقى على حاله .

للولادة وقت

وللموت وقت

وللصمت وقت

وللنطق وقت

وللحرب وقت

وللوقت وقت

و لا شيء يبقى على حاله...

كل نهر سيشربه البحر

والبحر ليس بملآن،

لا شيء يبقى على حاله

كل حي يسير إلى الموت

والموت ليس بملآن،

إن درويش قد سعى في جداريته مقاوماً للموت وباحثا عن معنى الخلود، ولكنه لم يكن مباشراً في طرحه بل لجأ إلى ذلك عن طريق استدعاء الإصحاح الأول والثاني والثالث في سفر

---

[١] محمود درويش، **سميح القاسم الرسائل**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠، ص ١١٦ .
[٢] **جدراية درويش**، ص ٨٩ – ٩٠ .

الجامعة من الكتاب المقدس، يقول الإصحاح الثالث من سفر الجامعة " لكل شيء زمان ولكل أمر تحت السموات وقت، للولادة وقت وللموت وقت، وللغرس وقت ولقلع المغروس وقت، للقتل وقت، وللشقاء وقت، وللهدم وقت، وللبناء وقت، للبكاء وقت ... "[١].

كما أن درويش حين دخل به الموت نحو السديم فإنه يستدعي حكمة سليمان في سفر الجامعة فقد كان سليمان ملكاً وحكيما وشاعرا، ووصل إلى ذروة المجد، إلا أنه اعترف بأن كل شيء باطل وزائل " باطل الأباطيل يقول الحكيم، باطل الأباطيل، كل شيء باطل"[٢].

لقد استخدم درويش في جداريته مع الموت حكمة سليمان، لهذا يستعمل جملة (باطل، باطل الأباطيل باطل) كلازمة يعيد تكرارها في القصيدة، كما هي في سفر الجامعة، وكأنما يشارك في نسجها في تعامله الأدبي معها، فيرى فيها رواياتٍ قامت بها الجماعة معبرة عن همومها وانشغالاتها، لهذا فقد عدها جزءاً من تراثه ومن واجبه، حيث ينتمي إلى المكان/ أرض فلسطين وعليه أن يكون أحد المشاركين في إعادة توليف وصياغة الروايات .

إن انفتاح درويش على نصوص الكتاب المقدس وغيره من الديانات السماوية كان انفتاحا موظفا حيث تأخذ توظيفاته في الجدارية أشكالا مختلفة ومتنوعة؛ ويمكن توزيعها على البنى التالية كما يذكر عبد السلام المساوي[٣] " .

١. الأخذ بالمرجعية الدينية بشكل ضمني، أي دون إحالة على نص معين أو شخصية دينية .

٢. إدماج مقولة دينية في الكلام الشعري إدماجاً بنيوياً يجعلها طرفا متفاعلا إن لم تكن جزءا منه.

٣. إبراز القرائن اللغوية الدينية معجماً وتركيبا لغاية فنية، تجعل من مثل هذه الممارسة شكلا قريبا مما يسميه البلاغيون القدامى التضمين أو الاقتباس .

٤. تبني موقف من مواقف أحد الأنبياء ونسبه إلى الذات على اعتبار أنها تطمح إلى تأسيس كينونة علوية منفلتة من الهشاشة التي تميز المبتذل الأرضي .

لقد عانقت جدارية درويش الأساليب الدرامية منفتحة على ألوان أدبية وأساليب جديدة نأت بها عن أن تكون خطابية مباشرة بل، وصلت في أحيان كثيرة إلى التعقيد؛ حيث تشابكت

---

[١] **الكتاب المقدس، أي كتب العهد القديم والعهد الجديد**، دار الكتاب المقدس في الشرق الأوسط، الإصحاح الثالث، ص٩٧٥.

[٢] المرجع السابق، سفر الجامعة ٢/١ .

[٣] المساوي، عبد السلام، **جماليات الموت في جدارية محمود درويش**، مرجع سابق، ص ٨٢ .

روافدها مع الذات الشاعرة، متحدثا بلسانها مرة أو معبرة هي عنه مرة أخرى، فقد اشتملت على الأساليب الإنشائية كالحوار، والنداء، والاستفهام، علاوة على الأساليب الخبرية، لقد تعانق فيها السرد مع الوصف مما أضفى عليها طابع الدرامية الذي يتوافق مع الحلم والرؤيا .

كان الموت عند درويش موتا ماديا، غير أنه لا ينال من الإنسان سوى جانبه الطيني، أما الروح فلديها القدرة على مقاومة الموت وهزمه، بيد أن الموت الذي يخافه الشاعر هو ذلك الموت الذي سيصيب القصيدة لديه ؛ فيعجز عن الإبداع والكتابة .

إن جدارية محمود درويش حولت الموت إلى رمز يخاطبه الشاعر وينتقده، وذلك من خلال مجموعة الصفات التي وسمه بها، مستهزئا به مرة ومشفقا عليه أخرى، متساويا معه بداية منتصرا عليه نهاية... بعد أن كشف الشاعر عن صفات الموت وعراه ليظهر ضعفه فتمكن درويش من طعنه ووصفه بأنه متسولٌ كالشحاذ كما في قوله " تجلس على العتبات كالشحاذ أو جابي الضرائب."

ما يعنينا من الحديث عن الأسطورة عند درويش هو اشتغاله الفني القائم على التداعي، فقد كان لاعتماد الشاعر، في توظيفاته الأسطورية، على مخزون ثقافي واسع، قد ساعد على تداعيات مولدة في الصور الموحية، والتي تكونت الواحدة بعد الأخرى.

كما أن الرمز الأسطوري في دخوله إلى فضاء النص الشعري قد جلب تكثيفاً وعمقاً، فعلى مستوى الصورة نجده قد منحها تكثيفاً إيحائياً و تعبيرياً .

لقد كان للرمز أثراً في التجربة الفنية لدى شعراء تجربة المرض، فقد رأوا في الأسطورة عنصراً مكوِّنا للتجربة الشعرية لا عنصرًا دخيلاً عليها، مما سهل الطريق أمام الشاعر المعاصر لكي يقوم باستقطاب بعض تقنيات الفنون الأخرى كالقصة والمسرحية والفن السينمائي إلى نسيج نصه الشعري لإثرائه، وليكون على صلة مع ذائقة القارئ الشعرية ضمن آفاقها التأويلية التي تجوب تجليات الشاعر الشعرية محاولاً القبض على جماليات المعنى الشعري .

إن اشتغالات النص فنياً تمثلت بانطلاق الشاعر المعاصر نحو الرمز الذي بحث عنه في الموروث الأسطوري والموروث الديني والموروث الأدبي، بحث عنه في الحضارات وفي المكان و في الأزمنة .

إن اشتغالات الشاعر المعاصر فنيا تظهر بشكل لافت حينما دخل إلى الفنون الأخرى مقترضا بعض تقنياتها لتساهم في بناء معمارية نصه ؛ لقد استخدم الشاعر المونولوج، حيث أضفى على القصيدة المعاصرة شكلاً أكثر حركة وتدفقًا في الدلالة الجمالية . بينما استقطب الديالوج لينتقل بتجربته من مباشرتها وسطحيتها إلى رحابة فضائها الشعري الواسع، فانفتحت أمام أبواب التأويل،كما أكسبها بعداً دراميا .

إن الشاعر المعاصر قد أخذ تقنيتي المونولوج والديالوج من عالم القصة ومن عالم المسرح، علاوة على ما أفاضت به الأسطورة في تحقيق تقنية الديالوج، نلمس ذلك في قصيدة أمل دنقل التي أقامها على الحوار الخارجي (الديالوج) يقول[١]:

تتحدث لي الزهرات الجميلة

أن أعينها اتسعت – دهشة –

لحظة القصف

لحظة القصف

لحظة إعدامها في الخميلة

تتحدث لي

أنها سقطت من على عرشها في البساتين

ثم أفاقت على عرضها في زجاج الدكاكين، أو بين أو بين أيدي

المنادين،

حتى اشترتها اليد المتفضلة العابرة

تعدد الأصوات، كان لتوظيف الشاعر المعاصر للعديد من الأصوات داخل بنية النص الشعري، الأثر الفعال في إثراء البعد الدرامي داخل النص الشعري، والذي ساعده على ذلك هو اعتماده على الأسطورة كعنصر فني فاعل في تشكيل القصيدة، مما منح النص الشعري زخمًا

---

[١] **أمل دنقل،** ص ٤٤٢ .

دراميّا وفضاءً شعريّا وأسطوريًا، استطاع الشاعر من خلاله، أن يثري التجربة وينقلها من الذاتية إلى الموضوعية، ويحلق بها في آفاق التجربة الإنسانية العامة

كان من مؤثرات تقنيات الأجناس الفنية الأخرى اللقطة السينمائية، وهي بروز ظاهر لتصوير السينمائي في الشعر في قصائد الشاعر، أو سينمائية الشعر إن جاز التعبير، التي أخذت بعداً فنياً داخل نسيج قصيدة المرض، فالحركة البانورامية نلمحها من خلال تفاصيل الصورة، إذ تكون الكاميرا ثابتة وتتحرك عمودياً أو أفقياً بشكل دائري، فانظر إلى هذه الحركة التي يرسمها الشاعر للطوفان[١] :

المدينة تغرق شيئاً ..... فشيئاً

تفر العصافير

والماء يعلو _ على درجات البيوت _ الحوانيت _ مبنى البريد _

البنوك _ التماثيل (أجدادنا الخالدين) _ المعابد _ أجولة القمح _

مستشفيات الولادة _ بوابة السجن _ دار الولاية _

أروقة الثكنات الحصينة

....

هاهم الجبناء يفرون نحو السفينة .

بينما كنت ...

كان أمل دنقل في هذا المقطع مصورا ماهراً، إذ يقف على مسافة محددة من المشاهد التي يسلط الكاميرا تجاهها، ويحركها بشكل أفقي أو عمودي، فتظهر مفردات الصورة أمام عين الكاميرا بكل تفاصيلها. جاءت قصيدة المرض متماسكة بنية ومعنى. فقصائده كلها مرتبة ترتيباً منطقياً، حتى وإن أوغلت في الترميز والتكثيف، وإن بدت رموزها غريبة أحيانا.

لقد تفاعلت مجموعة من مقومات الاشتغال الفنية في نسج قصيدة المرض المعاصرة، مثل الحكي أو القص، والحوار، والوصف والتشخيص، مع الانفتاح على آفاق الخيال، متجاوزة إلى

---

[١] **أمل دنقل،** ص ٤٦٥ - ٤٦٧ .

عالم الرمز والإشارة والصور الكلية والحلمية المنتجة للمعنى الإيحائي، حيث أصبح نص المرض فضاء زمنيا متداخلا، ويكون كل واحد من مكونات العالم الخارجي الحاضرة فيه جزءا من صورة العالم النفسي الداخلي وحلم اليقظة الذي تصبو إليه الذات.

إن الشاعر المعاصر طموح ينزع نحو التجديد، يدرك أن تكرار ما يقدمه الآخرون وإعادته لن ينتج إبداعا، لأن الإبداع هو ابتكار لجماليات مختلفة ترفض كل ما هو معد مسبقاً.

أما إذا انتقلنا إلى فن الرسم والتشكيل، سنجده من أشد الفنون التصاقا وتواصلا مع التجربة الشعرية المعاصرة، وبصفة خاصة قصائد المرض التي يعتبر بناؤها الصوري لوحات تتناغم فيها عدة ألوان وفضاءات لتشكيل اللوحة أو الرؤيا التي يصبو إليها الشاعر. معنى ذلك أن آفاق التواصل مفتوحة بين فن التشكيل وشعرية المرض، وإذا بحثنا في قصائد المرض عن النصوص الشعرية المتحاورة مع هذا الفن سنجد عند السياب ودنقل ودرويش تشكلا واسعا في هذا الجانب، يقول أمل دنقل[١]

في غرف العمليات،

كان نقاب الأطباء أبيض،

لون المعاطف أبيض،

تاج الحكيمات أبيض، أردية الراهبات،

الملاءات،

لون الأسرة، أربطة الشاش والقطن،

قرص المنوم، أنبوبة المصل،

كوب اللبن.

كل هذا يشيع بقلبي الوهن .

كل هذا البياض يذكرني بالكفن !

---

[١] **أمل دنقل**، ص٤٤٠ .

فلماذا إذا مت ..

يأتي المعزون متشحين ..

بشارات لون الحداد

لقد شكل أمل دنقل قصيدته مستخدما الألوان وما ينتج عنها من مفارقات، وهو التشكيل الذي أقام عليه درويش جدارته، **يقول**(١) :

ويحملني جناح حمامة بيضاء صوب

طفولة أخرى . ولم أحلم بأني

كنت أحلم . كل شيء واقعي . كنت

أعلم أنني ألقي بنفسي جانباً ...

وأطير . سوف أكون ما سأصير في

الفلك الأخير . وكل شيء أبيض

البحر المعلق فوق سقف غمامة

بيضاء . واللاشيء أبيض في

سماء المطلق البيضاء . كنت، ولم

أكن . فأنا وحيد في نواحي هذه الأبدية البيضاء .

ويظهر التشكيل الشعري بالألوان من خلال **قول** السياب(٢)

من مرضي

من السرير الأبيض

---

(١) **جدارية درويش**، ص ٩ – ١٠ .

(٢) **ديوان السياب**، ص٢١٧ – ٢١٨ .

من جارية أنهار على فراشه وحشرجا

يمص من زجاجة أنفاسه المصفرة

ثم يتابع في نهاية القصيدة مستخدماً اللون الأصفر ويتخذه كلازمة :

أخاف من ضبابة صفراء

تنبع من دمائي

وفي قصيدته (هدير البحر والأشواق) يقول[١] :

هدير البحر يفتل من دمائي، من شراييني

حبال سفينة بيضاء ينعس فوقها القمر

ويرعش ظلها السحر

ونراه في قصيدته (ليلة وداع) يستخدم اللون للدلالة على الفراق يقول[٢] :

في غد تمضين صفراء اليد

لا هوى أو مغنم، نحو العراق

وتحسين بأسلاك الفراق

كما يستخدم اللون الأخضر معبراً عن الحيوية والحياة التي بعثتها رسائل زوجته في قلبه حينما وصلته وهو يرقد في مستشفيات الكويت يقول[٣] :

جاءت رسالتك الخضراء كالسعف

بل الحيا منه والأنسام والمطر

---

[١] المرجع السابق نفسه، ص٢٣٣ .
[٢] المرجع نفسه، ص٦٥٠ .
[٣] المرجع نفسه، ص ٧٠٧ .

إن اللون يعد عنصرا مهما من عناصر البناء الفني لما يحمل من دلالات ذات علاقة وطيدة بالرؤية الفنية، وهو يكشف عن أحاسيس الشاعر ومشاعره المختلفة .وقد استعان الشعراء باللون معبرين عن بواطنهم العاطفية العميقة وما تحمل من فكر. متخذين من الألوان معاني نفسية في تعبيرهم الشعري.

قد يظهر اللون عند شاعر واحد مختلفا في دلالته من قصيدة إلى أخرى، و قد تختلف دلالة اللون الواحد بين شاعر وآخر، ومن حقبة زمنية إلى حقبة أخرى، وهذا يعود إلى التحولات المستجدة في المواقف الاجتماعية والفكرية وإلى جملة الظروف المؤثرة .

تشكيل القصيدة من حيث حجمها : القصر / الطول

لا ينكر أحد أن النقاد العرب القدامى قد عرفوا الشعر، وخبروا قصائده طويلها وقصيرها، وتحدثوا عن القصيدة المطولة، والنتفة، والمقطوعة، والقصيد، والرجز، لكن الإشكالية البارزة تنطوي حول إجابة عن تساؤل لحوح هو، هل استطاع النقد العربي القديم أن يجد مفهوما موحدا للقصيدة؟ وهل جزموا بعدد الأبيات التي تبنى عليها القصيدة ؟

لعل نظرة سريعة في تعريفات النقاد العرب القدامى لمفهوم القصيدة يكشف عن وجود اختلافات واسعة وفجوات حول عدد الأبيات المكونة للقصيدة، فلم يجزموا بعددها، وعلى هذا الأساس، فإن عدم وجود اتفاق نقدي دقيق على عدد الأبيات المشكلة للقصيدة، يثير إشكالية انتفاء الحكم على القصيدة بأنها طويلة أو قصيرة.

رأى بعض النقاد أن القصيدة تتكون من ثلاثة أبيات، ويرى بعضهم الآخر أن القصيدة ما تجاوزت عشرة أبيات، بينما رأى آخرون أن القصيدة ما بلغت سبعة أبيات.وبهذا يكون المعيار الكمي هو الفاصل في مفهوم القصيدة.

مال بعض النقاد القدامى إلى الإشادة بالقصائد الطويلة، وقدموا شعراءها على غيرهم، إذ الفحولة الشعرية تتطلب كثرة قصائد الشاعر الطويلة، مع أنهم لم يضعوا حدا فارزا لعدد أبيات القصيدة الطويلة، إلا أن أحكامهم ربما استندت إلى معايير كمية، في حين أننا لا نعدم جملة من النقاد الذين وازنوا في نظرتهم للقصيدة الطويلة بين شكلها الخارجي وما اشتملت عليه من مضمون.

أما القصيدة المعاصرة، فإن الحديث عنها يستدعي استحضار روادها وأشهر أعلامها، فبدر شاكر السياب الذي شق الطريق إلى قصيدة التفعيلة، وتجلت إبداعاته الشعرية في مطولات عديدة (المومس العمياء، حفار القبور، الأسلحة والأطفال..أنشودة المطر) فإنه يستدعي في الذهن حركة التلاقح الأدبي، والامتزاج، والتأثر والتأثير، والانفتاح الثقافي في تلك الفترة بين الغرب والشرق.

أعجب الشاعر المعاصر بالشعر الغربي وفتن به، وبدأ يحذوه، يقول السياب:"فدرست شكسبير وملتون والشعراء الفكتوريين ثم الرومانتيكيين، وفي سنتيَّ الأخيرتين في دار المعلمين العالية تعرفت_ لأول مرة_ بالشاعر الإنجليزي ت.س.إليوت، وكان إعجابي بالشاعر الإنجليزي

جون كيتس لا يقل عن إعجابي بإليوت"[١]ويضيف إحسان عباس متحدثا عن العلاقة بين السياب وأيديث ستيويل؛ الشاعرة الإنجليزية التي وقع تحت تأثيرها وتأثير لوركا _ كما يقول إحسان عباس_حينما كان يبحث عن منبع شعري يتلاءم وطبيعته ومنهجه "أما الشاعرة الإنجليزية فإن علاقته بها أقوى وأعمق، وربما كان من الغريب أن تحتل أديث سيتول كل هذه المكانة من نفسه، فإنها شغلت نفسها طويلا في العناية بالإيقاعات الصوتية...ولكن الجوانب التي ربطت السياب بشعرها كانت متنوعة: فقد كان يريد منبعا غير إليوت الذي حاول البياتي أن يحاكي بعض نماذجه.... فقد أعجبه في شعرها ذلك الفزع الذي تغلغل فيه بسبب الحرب وتفجير القنبلة الذرية، ...ولما كانت نواحي التلاقي بينه وبين تلك المرأة الشاعرة كثيرة، فإنه تحدث دائما عنها في إجلال بالغ وذهب يعلن في شيء من المباهاة أنه تاثر طريقتها في الشعر، وقرنها دائما بإليوت ليقول إن الشعر الإنجليزي الحديث عرف شاعرين عظيمين لا واحدا"[٢] .

وفي هذا الحديث ما يكفي من دلالة على تأثر شعراء التفعيلة بالمد الشعري الغربي، لإعجابهم الشديد به؛ هذا الإعجاب انعكس على أدائهم الشعري روحا وأسلوبا وبناء وتفكيرا وأداء، لذا نرى أن تأثر السياب مثلا بقصيدة الأرض الخراب الطويلة في تشكيلها وآليات بنائها، علاوة على نفسها الشعري الطويل، انعكس على روح السياب ونفسه الشعري الطويل في بعض قصائده.

لقد تأثر السياب بقصيدة (أم ترثي ابنها) لآيديث ستيويل، كما تأثر بقصائد لملتون وكيتس، وشيلي، وسبنسر.هذا التأثر صبغ شعره بالطول أو القصر إلى جانب التأثرات الأخرى.لكن السؤال الذي يثار هو ما هي علامات الطول والقصر التي وجدها الشاعر العربي حينما تأثر بمثيله الغربي؟ هل تأثر بالحجم والشكل والمعيار الكمي أم أن هناك مقاييس أخرى ؟

لعل اتصاف القصيدة المعاصرة بالشمولية في الرؤيا هو من أهم ميزاتها، ولعل في تحولات شكلها وأطرها من قصيدة عمودية إلى قصيدة تفعيلة – هو في حد ذاته – استجابة لواقع قلق ومتغيرات اجتماعية وسياسية وحضارية محيطة، أصابت الروح والمخيلة والنفس، وانعكست بمجملها على الأعمال الأدبية، وفي مقدمتها الشعر، فعندما " تشكل فضاء قصيدة التفعيلة خلال الستينات والسبعينات فإن الصراع لم يكن شعريا وحسب، ولكنه كان في أعماقه ثقافيا يطال الخصوصية والهوية، ولذة الأعياد، وحين ارتبطت قصيدة التفعيلة في اشتغالها على تشكيل بنية النص باستمرارية إيقاع التفعيلة، وبإعادة إنتاج فاعلية رموز الحضارة والثقافة وتاريخ الأمة، فقد شغلت موقعها الشاغر سلفا في الوجدان الجمعي العربي وفي ضميره وذائقته الجديدة، وبذلك تم

---

[١] عباس، إحسان : **بدر شاكر السياب:دراسة في حياته وشعره**، ط٤، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨٧، ص١٢٣ .
[٢] المرجع نفسه، ٢٥٤ – ٢٥٥ .

حسم الصراع حول مشروعية حضورها في المشهد الشعري منذ السبعينات، لا على أنقاض القصيدة العمودية وإنما إلى جوارها "[١] .

إن القصيدة المعاصرة بفنياتها الجديدة، تتطلب تشكيلا جديدا؛ أي تشكيلا دراميا، والتشكيل الدرامي أحد أهم الضرورات الفنية الملحة التي تتطلبها الصياغة الفنية، وبهذا المنحى يظهر أن الإطار العام للقصيدة المعاصرة، الذي احتوى اللفظ والصورة والموسيقى والرمز والعبارة يختلف عن الإطار العام للقصيدة القديمة، مما يعني أن تعامل الشاعر المعاصر مع هذه العناصر يختلف عما تعامل به الشاعر القديم "فالتطور العام في معنى الشعر ومهمة الشاعر"[٢]أحدث اختلافا بين الشاعرين في استخدام وسائل التعبير الشعرية .

لجأ الشاعر المعاصر إلى استخدام عدة أطر في تشكيل قصيدته، من ذلك إطار القصيدة الطويلة، وكان مصاحبا لبروز النزعة الدرامية وغلبتها على الشعر المعاصر، هذه القصائد الطويلة فيها جهد البناء المتماسك، فمعمارية القصيدة الجديدة تطورت على أيدي الشعراء أنفسهم في الاتجاه الدرامي، فالقصيدة الطويلة (تدلنا على أن مفهوم (القصيدة) قد تغير، فلم تعد عملا (إضافيا) للإنسان يزجي به أوقات فراغه، أو يمارس فيه هوايته،وإنما صارت عملا حميمياً شاقا، يحتشد له الشاعر بكل كيانه، وصارت القصيدة تشكيلا جديدا للوجود الإنساني، ومزيجا مركبا ومعقدا من آفاق هذا الوجود المختلفة أو – لنقل في ايجاز – إنها صارت بنيه درامية "[٣] .

إن رؤية عز الدين إسماعيل تنصب على أن التطور الذي أصاب القصيدة العربية المعاصرة خلال الخمس عشرة سنة الأولى من بداياتها استكشف عدة أطر للقصيدة، كان آخرها إطار القصيدة الطويلة، وإن هذا التطور في إطار القصيدة الجديدة كان مصاحبا لبروز النزعة الدرامية و غلبتها على الشعر المعاصر، ولعل فكرة النزعة الدرامية والتعقيد في القصيدة الطويلة هي المنطلق الذي بنى عليه إسماعيل تصوراته للقصيدة الطويلة .

يرى عز الدين إسماعيل أن عصر الملاحم الشعرية قد انتهى تقريبا من عصرنا هذا، وأن القصيدة الطويلة المعاصرة صورة بديلة للملاحم القديمة، و" نستطيع أن نقرر وفقا لنظرية تطور الأنواع الأدبية أن جوهر القصيدة الملحمية الطويلة قد ازداد وضوحا ونماء وتميزا في العصر الحديث، ولم تفقد الملحمة إلا خصائصها الشكلية وملابساتها العامة، كالطول المفرط، والمدة الطويلة التي يستغرقها نظم القصيدة، وكما تطور النوع تطور الاسم الذي يطلق عليه،

---

[١] علي الدميني، "**لست وصياً على على احد** "، أفق التحولات في الشعر العربي، مرجع سابق، ص ١٠٠ .
[٢] عز الدين اسماعيل، **الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، مرجع سابق، ص ٢٣٩.
[٣] المرجع نفسه، ص ٢٤١ .

فأصبحت"القصيدة الطويلة" بديلا منالملحمة "[١]، ويرى غالي شكري أنه "مما يؤكد طموح شعرائنا إلى اللحاق بركب هذه الحضارة هو ما نلاحظه من تجارب في باب القصيدة الطويلة".[٢] فهو يرى في قصيدة البياتي (الذي يأتي ولا يأتي) بأن صاحبها يريد لها أن تكون ملحمة مع أنها ليست طويلة ولا جديدة.

يعقب غالي شكري بسؤال عن القصيدة الطويلة، " ما هي القصيدة الطويلة ؟ أجاب الشاعر العربي القديم بما يمكن تسميته (المطولات) لا (القصائد الطويلة)، فقد كان من مظاهر الإعجاز أن يكتب الشاعر في بحر واحد –وربما قافية واحدة-أكبر عدد ممكن من الأبيات، التي قد تصل المئات و الألوف، لم يكن يهم الشاعر قط في مطولته إلا الحفاظ على صحة المعيار الموسيقي وصرامة الشكل الهندسي، أما ما تقوله هذه المطولات و طريقتها في القول فإنها أشياء لم تخطر على بال الشاعر العربي القديم إلا في القليل النادر، ولم يكن هذا القليل النادر من المطولات في شيء[٣]".

ويلمح شكري في رابه إلى أن القصيدة الطويلة هي أثر غربي لا يقوم مفهومها على عدد الأبيات، "ويجيبنا الشاعر الأوروبي إجابة مغايرة، فيقول لنا إن القصيدة الطويلة (تركيبة شعرية جديدة)لا علاقة لها بعدد الأبيات.إن طولها مظهر خارجي فحسب، هو نتيجة لأسباب أكثر عمقا، تلك الأسباب التي قد تدرك أبعادها في فن القصيدة الحديثة عند إليوت.فقصائده الطويلة لا سبيل أن تستغني فيها عن مقطع بآخر ولا عن بيت بآخر"[٤] .

إن القصيدة المعاصرة الطويلة مختلفة عما هو متصور في أذهاننا عن الطول في القصيدة العربية، فهي تختلف في بنائها الشكلي وفي بناها الدرامية، أي أنها نتجت عن أسباب مختلفة وظروف مختلفة.

يطلق خليل الموسى تعريف القصيدة القصيرة فيرى أنها " ذات عاطفة واحدة منتشرة فوق مساحة القصيدة، وتسير في اتجاه واحد، ترافقها رؤية ممتدة على السطح، يوجهها شعور انفعالي حار، ولذلك تضحي القصيدة القصيرة بكثير من ميزات الإبداع، فهي تفقد عنصر الصراع، وتغدو متشابهة في ظاهرها وباطنها، فالشعور الانفعالي يقود رؤية القصيدة ويوجهها، ومن خصائصها أيضاً التقريرية والرتابة والحشو، فالتقريرية نتيجة للانفعال الحار الفوضوي، ولانعدام عنصري الصراع والحركة في بنية القصيدة. أما الرتابة فيفرضها الوزن الظاهري

---

[١] المرجع السابق نفسه، ص٢٤٨ .

[٢] شكري، غالي، **شعرنا الحديث إلى أين؟**ط١ دار الشروق -١٤١١-١٩٩١، ص ٩٥ .

[٣] المرجع نفسه، ص٩٥ .

[٤] المرجع نفسه، ص٩٥-٩٦

المكرر من جهة، وانعدام الحركة والتموج في بنية القصيدة من جهة أخرى. وأما الحشو فأمر ناتج عن كل ما تقدم[١]" .

كما عرف خليل الموسى القصيدة الطويلة بأنها "عمل شعري ضخم مركب معقد، ذو معمارية درامية، وبناء عضوي يقوم على أساس الصراع بين عناصر فكرية متجاذبة في حوار داخلي، وتداخل أفقي شاقولي وظيفي، وقد تستخدم أسلوب القص والحوار المسرحي للتعبير عن الحياة. والشاعر فيها وريث الحضارات الإنسانية بلا استثناء، فصوته يتداخل ضمن سيمفونية من الأصوات المختلفة، إلى أن تصير القصيدة قطعة من الحياة في تطورها النفسي والفكري والاجتماعي. ثم هي تجربة تعبر عن رؤيا.

باختصار: القصيدة الطويلة هي التي تعرف كيف توائم بين غنائيتها وعمقها"[٢] .

إن شكري أقام رأيه على نفي العلاقة بين طول القصيدة العربية قديما، وطول القصيدة المعاصرة، فالمفهوم الجديد للقصيدة الطويلة لم يعرفه العرب، وبذا تكون وافدة إلى الشعر العربي المعاصر، ويصرح شكري بأن القصيدة الطويلة كتلك القصيدة التي نجدها عند الشاعر الأوروبي– يقصد إليوت.

ومع يقيننا بأن القصيدة العربية المعاصرة قد تلونت في منطلقاتها بالأثر الغربي، وأفادت من سمات الأعمال الشعرية الغربية، على مستوى البناء والأسلوب والرؤية، إلا أنها راوحت بين انفتاحها وتمسكها، ولعل الناظر في شعر تجربة المرض سيجد قصائد قد اتسمت بالطول وأخرى قد اتسمت بالقصر، على مستوى الشكل وعلى مستوى البنية.

لقد اتسمت قصائد السياب في فترة المرض من حيث الحجم بين القصيرة والمتوسطة، ونعني بالقصيرة أنها تسير في خط عاطفي واحد ترافقها رؤية واحدة غير عميقة مما يفقدها عنصر الصراع الذي نتلمسه في قصائده ما قبل فترة المرض .

تظهر بعض قصائد السياب محمولة بدفق شعوري واحد يقود رؤية الشاعر صوب حدث واحد هو المرض، مما أفقدها جوانب من شعريتها، ووسمها بنوع من التقرير، والوصف يقول : "[٣]

أوصدي الباب، فدنيا لست فيها

---

[١] الموسى، خليل:**مفهوما القصيدة الطويلة والقصيرة في شعرنا المعاصر**، مجلة الموقف الأدبي، (عدد١١٤)، ١٩٨٠، ص٧٥ .
[٢] المرجع نفسه، ص ٨١
[٣] **ديوان السياب**، ص٦٤٩

ليست تستأهل من عيني نظره .

سوف تمضين وأبقى .. أي حسره ؟

أتمنى لك ألا تعرفيها ؟

آه لو تدرين ما معنى ثوائي في سرير من دم

ميت الساقين محموم الجبين

إن الخيط الانفعالي ينظم هذا المقطع من بدايته إلى نهايته في مشهد وصفي لا يخرج عن حدود المرض الذي سلب منه حركة الساقين وغدا مشلولا، يجثم على سريره، تتكالب عليه الأوجاع والحمى .جاءت الجمل تقريرية إلا الجملة الأولى التي جاءت على صيغة الإنشاء، مما وسم هذه القصيدة بنوع من السطحية والتقريرية وقصور الرؤية . إن المباشرة واضحة تماما، إذ تتناول الموضوع متحدثة عنه بشكل خطابي، لذا فإن خلوها من العناصر الفنية وسمها بالقصيرة

إن طول القصيدة لا يعتمد عدد الأسطر من حيث الكم بل يعتمد على اشتغالات النص الداخلية الموظفة التي خلق من خلالها الشاعر إيحاءات واسعة وتحولات متشظية .

لعل أمل دنقل الذي اتسمت قصائده من حيث الحجم الشكلي بالمتوسطة، نراه يقدم نصوصاً تحمل رؤى عميقة، تثير المشاعر والأحاسيس، تجسم تارة وتفارق تارة أخرى، وتخلق رؤى توازنية تفسر الواقع والوجود، يسلط ألوانه تارة وأدواته الفنية تارة أخرى، يقول في (لعبة النهاية):[(١)]

في الميادين يجلس،

يطلق – كالطفل – نبلته بالحصا ..

فيصيب بها من يصيب من السابلة !

يتوجه للبحر،

في ساعة المد :

يطرح في الماء سنارة الصيد،

---

(١) **ديوان أمل نقل**، ص ٤٤٧

ثم يعود ..

ليكتب أسماء من علقوا

في أحابيله القاتلة !

....

أمس : فاجأته واقفا بجوار سريري

ممسكا –بيد – كوب ماء

ويد – بحبوب الدواء

فتناولتها .. !

كان مبتسما

وأنا كنت مستسلما

لمصيري !!

لا تتجاوز قصيدة لعبة النهاية ثلاث ورقات من القطع المتوسط، قامت على ثلاث حركات، ومع صغر حجمها إلا أنها تحمل دلالة القصيدة الطويلة بما اشتملت عليه من فنيات .

لم يتحدث الشاعر عن مرضه أو عن موته، ولكنه أوحى بهما من خلال الصور المشهدية التي جسدها داخل نصه، فقد أنسن دنقل الموت وأعطاه صفات الإنسان الواقعية اليومية، فهو طفل عابث يجلس ويلعب ويضرب بعبثية مطلقة، وهو صياد ماهر يتوجه إلى الماء ويصطاد من خلال سنارة الصيد ويسجل أسماء من اصطادهم، وهو في الوقت نفسه لا يدخل إلا متسللا إلى البساتين متخذا من ثمارها المتعفنة جواهر وأكاليل، وهو في موقف آخر يتحول إلى أفعى وناي، فيرى جسدين يشكلان نقطة لابتداء الحياة فينسل بينهما ويغرس نابه في جسد الفتى، ثم يتحول المشهد إلى صورة إنسانية رقيقة تمسك بكوب الماء فتقدمه للمريض ليجد نهايته .

لقد بنى أمل دنقل نصه معتمدا على قوة الصورة الموحية التي تجذب المتلقي وتدفعه لأن ينظر إلى ما خلف الكلمات، ويبحر في تأويلاتها، من خلال عرض مشاهد أقامها الشاعر بين الموت والحياة، مستمدا مادته من واقع الحياة والتأمل، من هنا فإن نص المرض عند دنقل قام على

الصورة المشهدية المتتابعة المتسلسلة الهادئة، التي تعبر بمشاهدها وصورها أكثر مما تقوله بالكلمات.

وإذا تحولنا صوب درويش في جداريته فإننا نجده لم يكتف في تجربة المرض بمصدر واحد في بناء نصه، ولم يقف عند حدود اليومي والهامشي بل تجاوز إلى الأسطورة بمختلف تجلياتها، زمنا وأحداثا وشخصيات ومواقف، يتحرك معها، ويستنطقها، ويثور عليها، ويعيد صياغتها. ونراه كذلك يسترفد المصدر الديني، والحياتي اليومي، علاوة على ثقافته التي تتجلى فيما يستدعيه من شخصيات تراثية أو أدبية، وأحداث ومعارف في شتى مجالات المعرفة الفكرية والفلسفية، يقول:[١]

أرى السماء هناك في متناول الأيدي.

ويحملني جناح حمامة بيضاء صوب

طفولة أخرى.ولم أحلم باني

كنت أحلم.كل شيء واقعي.

....

جئت قبل ميعادي[٢]

فلم يظهر ملاك واحد ليقول لي:

ماذا فعلت، هناك في الدنيا؟

ولم أسمع هتاف الطيبين، ولا

أنين الخاطئين

....

سأصير يوما طائرا وأسل من عدمي[٣]

وجودي.كلما احترق الجناحان

---

[١] **جدارية درويش**، ص ٩ .
[٢] المرجع نفسه، ص ١٠ .
[٣] المرجع نفسه، ص ١٣/١٢ .

اقتربت من الحقيقة

....

رأيت ريني شار[١]

يجلس مع هيدغر

على بعد مترين مني،

رأيتهما يشربان النبيذ

ولا يبحثان عن الشعر...

....

....

أيها الموت انتظر!حتى أعد[٢]

حقيبتي:فرشاة أسناني، وصابوني

وماكنة الحلاقة، والكولونيا، والثياب.

....

ربما أسرعت[٣]

في تعليم قابيل الرماية. ربما

أبطأت في تدريب أيوب على

الصبر الطويل .

....

---

[١] المرجع السابق نفسه، ص ٣١/٣٠

[٢] المرجع نفسه، ص ٥٠ / ٥١ .

[٣] المرجع نفسه، ص ٦٠ /٦١ .

فنحن القادرين على التذكر قادرون[١]

على التحرر، سائرون على خطى

جلجامش الخضراء من زمن إلى زمن...

هذه الجمل الشعرية التي أوردتها من باب الاستشهاد لا من باب الحصر، جاءت ذات معمارية تتراوح بينالدرامية والغنائية، قامت تشكيلاتها على مركبات ضخمة معقدة، وقام بناؤها العضوي على الصراع بين الأفكار. ألا يشكل هذا البناء المتعاضد المتنوع مسمى القصيدة الطويلة؟ لقد استند شعراء تجربة المرض في إنتاج دلالاتهم البعيدة على ثوابت متداخلة في عملية صياغة الجملة الشعرية، وفي كوامن ذات خيوط رمزية تمتعت باشتغالات عديدة كالتناص، وانزياح المعنى، واللغة المجازية المكثفة، وغيرها من التوصيلات الأخرى .

لقد استخدم درويش أساليب متعددة، تتمثل بالحوار والسرد والحلم والتداعي والمشهد واللقطات السينمائية التصويرية والوصف، كما استخدم التناص والقناع ضمن نسيجه الشعري، ضمن لغة تتصف بالاختراق والتجاوز تركيبا ومعجما ودلالة؛ ليخرج بقصيدة شعرية طويلة، تحمل مواصفات القصيدة الطويلة المعاصرة من حيث الحجم القائم على الكم من جهة، ومن حيث الحمولة الفنية وآلياتها من جهة أخرى .

ولعل لبناء الجملة الشعرية الطويلة القائم على حركة التدوير في شعر التفعيلة دور فاعل في طول القصيدة المعاصرة، لذا فإن طول القصيدة لا يكون شكلا خارجياً وامتداداً لعدد الأسطر الشعرية، بل هو امتداد فني تطلبته الحياة المعاصرة .

---

[١] المرجع نفسه، ص ٨٠ .

الخاتمة :

وقفت هذه الدراسة على مجموعة من النتائج، من أهمها :

- جاءت قصائد المرض لدى الشاعر العربي القديم قليلة قياساً إلى أغراضه الشعرية الأخرى، وكأنما عدم توجهه لإبراز هذا اللون في شعره هو إعلان تمرد على المرض، فهو يأباه ولا يتقبله، فجسده القوي الذي يجوب الصحراء ويدخل المعارك يرفض الضعف الجسدي ويأبى أن يكون مريضاً إلا إذا اقترب من الموت، أو تقدم به العمر؛ لأن بوحه بمرضه يعني انقياده نحو الضعف والهزيمة والاستسلام، ومجتمع القبيلة يأبى الضعف والاستسلام .

- خضعت أغلب قصائد المرض قديماً إلى التقاليد الشعرية دون مراعاة لاستقلالية هذا الغرض عن غيره، في حين جاءت قصائد المرض المعاصرة مستقلة بموضوعها، كاشفة أبعاد الجسد المريض وتداعياته، وهي صورة لم يألفها الشعر القديم .

- وجدت الدراسة أن ثمة اختلافاً بين الشاعر القديم والشاعر المعاصر في النظرة إلى الموت انطلاقا من تجربة المرض، فقد تعامل الشاعر الجاهلي مع الموت بنبرة استسلام، كما نجد النبرة التصالحية المستورة بالدين لدى الشاعر المسلم، في حين نجد الرؤية الشعرية المعاصرة قد اختلطت بنظريات فلسفية وجمالية إنسانية متنوعة؛ ليصبح الموت من خلالها محاولة دؤوبة في البحث عن جواب مقنع للسؤال الكبير الذي صاغه البشر عن الموت .

- كشفت الدراسة عن أن قصيدة المرض قديماً لم تكن ذات استقلالية خاصة، إنما جاءت ضمن ثنايا الموضوعات المتعددة للقصيدة وكان المرض جزءاً منها . أما قصائد المرض المستقلة فقد جاءت على شكل نتف قصيرة، يغلب عليها الطابع الوصفي للمرض أو الحالة، دون الكشف عن خبايا الذات المريضة، من هنا وجد الباحث أن النص الشعري القديم يمثل صورة الإنسان العربي الذي استحضر صوراً من حياته بكل مخاوفها وصراعاتها وتصدعاتها، مسيجة – في بعض الوجوه – بآلامه وأوجاعه، بل بأمراضه التي ألمت به، وهو يشاهد أيامه تذوب بين يديه، ولم يبق أمامه إلا خطوات من الفناء، وهو بذلك لم يخرج عن الخطوط الفنية المتوارثة للقصيدة العربية، التي لا يجوز الخروج عن حدودها أو تجاوزها .

- كشفت الدراسة عن القدرات الفنية لدى الشاعر المعاصر ومحاولاته قلب المرض والداء إلى فن وغناء، حينما استطاع أن يغير ملامح هذه التجربة من حزن ووجع ومعاناة وألم وكآبة إلى لوحة فنية تستنطق الخلود، وقطعة تتأجج بالحياة والحيوية .

- المرض هو أحد عناصر الموت، وهو المقدمة التمهيدية إلى ذلك المصير، بيد أن هذه المقدمة / المرض أشد قوة وأكثر بشاعة من النتيجة / الموت

- تنوعت مرجعيات الشاعر المعاصر في شعرية المرض بين مصادر تراثية و دينية و تاريخيةوأدبية وأسطورية، استطاع بها أن يشكل ملامح قصيدته الجديدة لغة وإيقاعا وصورة ومعجما، تحمل رؤيتها من خلال اصطدامها مع الواقع أو قفزها عنه نحو المستقبل لتشكل عالمها.

- يشكل المرض طاقة موحية،ومنبعاً خصباً للشعراء، فهو عالم قائم بذاته وبحر متلاطم الجوانب لغة وإبداعاً، لهذا استدعى أصحاب التجارب المرض الذي حل بهم، وتحركوا في عالمه ضمن احتمالات وتأويلوقد جعلوا من نصوصهم جسداً فنياً محملاً بتباريحهم وأوجاعهم ورؤاهم وقدراتهم الاختزالية والتخيلية، فنهضت قصائدهم عابقة بتجليات أسرارهم .

-تمثل تجربة المرض في شعر السياب مركزاً جوهرياً في شعريته، إذ تعبر بدقة وحيوية عن انشغال الشاعر في إظهار همه الذاتي / الإنساني شعريا من خلال استبطانه واستجلائه لدواخله الشعرية في أعمق دلالاته، مبرزا خفايا الروح أمام المرض وتوقها للانعتاق منه، ومظهراً انتكاس الروح وتراجعها أمام الموت وجبروته .

- استطاعت الدراسة التوصل إلى أن شعور الشاعر في فترة المرض هو شعور خاص يغاير شعوره خارج المرض، إذ ينطبع في زمن المرض بطابع الذات، ويتلوّن بحالتها النفسية السوداوية.

- كشفت الدراسة عن أن شعراء تجربة المرض لم يكونوا على حال واحدة في تقبل المرض، أو في مواجهته، بل تعددت أحوالهم، بين القبول والرفض والمواجهة إلى الضعف والهوان، والانكسار والاكتئاب الذي أفضى ببعضهم إلى تمني الموت .

- ربما كان من أهداف تجربة المرض تعرية الذات أمام الآخر/الحياة، في محاولة للتصالح معها مثلا،أو ربما كان رصداً لملامح الحياة البسيطة الساذجة لتشكل درساً للآخر .

- أظهرت الدراسة أن تجربة المرض جزء من الذات، وبما أنها كذلك فهي ضرورية لتخليد حياة الإنسان من خلال منجزاته، فهي تضع الآخر -المتلقي أمام معضلة ذاتية، بل محنة إنسانية سعى الشاعر لمواجهتها، فهو ينقل للآخر تلك التجربة، ويجعله يقف أمامها وجها لوجه ضمن حالات التحول؛ إذ يتحول فيها الإنسان بكل عنفوانه وأحلامه وقوته وشبابه إلى كائن مختلف في نظر الآخرين، فيخشون التعامل معه .

- كشفت لنا تجربة الشاعر مع المرض استيعابه لزمانه، وقدرته على فضح خباياه، راصداً تفاصيله أحياناً بكل جدية وفرادة من خلال التناغم والانسجام الذي أقامه بين حلمه المأمول وواقعه المأزوم .

- المرض من حيث موضوعه هو المرض نفسه بمفهومه وحدوده ظاهرا وباطنا لكن المتكأ والمرتكز في المفارقة بين الشعر العربي المعاصر وبين الشعر القديم في هذه التجربة يقوم على طريقة التناول وأسلوب التعبير وحدة الرؤية علاوة على قوة المعاناة وصدقها

- انتقل شعراء تجربة المرض المعاصرون بالقصيدة من إطارها الوصفي الزمني إلى إطار فلسفي في إطار لغة إيحائية ذات تلوينات نفسية وإسقاطات تاريخية وسياسية، تمزج ما بين أسلوب استرجاع الذكريات، والهلوسات والكوابيس والأوهام والتداعي الحر للأفكار في سياق يعكس أجواء الحالة المرضية، ويعبر عن الجو العام للمشهد المعيش، ويقدم رؤيته عن معاناة الإنسان، والإحساس بالعجز، وتصورات الإنسان، والقدرة على الغوص في الجانب النفسي الداخلي للشعر بأبعاده المختلفة، كما أثْوَا نصوصهم بالتأملات للتحرر من هزيمة المرحلة، وإعادة تقديم تجربة الحياة بإحباطاتها، وانكساراتها .

- تبدو ثنائية الموت والحياة والحضور والغياب متجلية في أشعار تجربة المرض، فشكلت حافزاً ومثيراً لتلك الصراعات المحتدمة العميقة، فكشفت عن أعماق الذات وما فيها من اضطرابات وصخب وتمرد،كما شكلت توازناً وتكاملاً بين نزوع الشعراء نحو الحياة ونزوعهم نحو الموت .

-استطاع الشاعر المعاصر من خلال تجربة المرض أن يخلق معجماً شعرياً خاصاً تدور رحى تجربته في فلكه، ينطوي على لغة شعرية ذات آفاق ودلالات متعددة، والشاعر من خلال معجمه يقدم تصويراً عاماً لتوجه تجربته،فهو يقدم رؤيته للعالم بمختلف قضاياه انطلاقاً من رؤيته للمرض،محققاً بهذه الرؤية التي وظفها لأقصى الحدود عملية الكشف .

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

١- الدواوين الشعرية :

١. الأصمعي، عبدالملك بن قريب بن عبدالملك، ت (٢١٦هـ)، **الأصمعيات**، تحقيق وشرح : احمد محمد شاكر – عبدالسلام هارون. ملتزم الطبع والنشر، دار المعارف بمصر، (د.ط). (د.ت).

٢. الأصمعي، **مختارات أبي سعيد عبدالملك بن قريب، الأصمعيات**، حقق نصوصها وشرحها، عمر فاروق الطباع، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر، بيروت، لبنان .

٣. أمل دنقل، **الأعمال الشعرية الكاملة**، مكتبة مدبولي، القاهرة، دار العودة – بيروت، (د.ت)، (د.ط).

٤. ثعلب، أبي العباس، **شرح ديوان زهير بن أبي سلمى**، نسخة مصورة عن دار الكتب، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٤ .

٥. الجبوري، يحيى، **شعر عبدة بن الطبيب**، دار التربية للطباعة والنشر والتوزيع، ١٣٩١هـ ١٩٧١م .

٦. **جدارية درويش**، ط٣، كانون الثاني، يناير ٢٠٠٩، رياض الريس للكتب والنشر .

٧. **ديوان ابن الرومي**، تحقيق : حسين نصار، ط٣، ج١، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية بالقاهرة، ١٤٢٤هـ ٢٠٠٣م .

٨. **ديوان ابن زيدون**، رسائله، أخباره، شعر الملكين، شرح وضبط وتصنيف : كامل كيلاني، وعبد الرحمن خليفة، ط/١، ١٣٥١هـ /١٩٣٢م، طبع بمطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر .

٩. **ديوان أبي السريّ ابن الدمينة الخثعمي**، قام بشرحه وضبطه، محمد الهاشمي البغدادي، مصحح على النسخة الشنقيطنة المحفوظة في دار الكتب السلطانية، ط/١، ١٣٣٧هـ ١٩١٨م، مطبعة المنار بمصر .

١٠. **ديوان بدر شاكر السياب**، دار العودة – بيروت، ١٩٨٩م .

١١. **ديوان ابن شهيد**، تحقيق زكي يعقوب، ومراجعة محمود مكي، دار الكتاب العربي، بيروت، (د.ت) .

١٢. **ديوان أبي العتاهية**، قد له وشرحه مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ١٤٢٥ هـ ٢٠٠٤ م .

١٣. **ديوان امرئ القيس**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط/٣، دار المعارف، مصر، ١٩٦٩.

١٤. **ديوان امرئ القيس**، ضبطه الأستاذ مصطفى عبد الشافي، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيوت/لبنان .

١٥. **ديوان امرئ القيس**، شرحه وضبط نصوصه عمر فاروق الطباع، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان .

١٦. **ديوان البحتري**، شرحه يوسف الشيخ محمد، ج/٢/١، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٤٢١هـ/٢٠٠٠م .

١٧. **ديوان حاتم الطائي**، دار صادر، ١٤٠١ هـ، ١٩٨١م .

١٨. **ديوان حاتم بن عبدالله الطائي وأخباره**، تحقيق عادل سليمان جمال، مطبعة المدني، القاهرة، (د.ت) .

١٩. **ديوان حسان بن ثابت الأنصاري**، دار صادر، بيروت .

٢٠. **ديوان ذي الأصبع العدواني**، تحقيق عبدالوهاب العدواني ومحمد الدليمي، مطبعة الجمهور، الموصل (د. ت) .

٢١. **ديوان زهير بن أبي سلمى**، شرحه وقدم له: علي حسن فاعور، ط١، ١٤٠٨هـ / ١٩٨٨م، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان .

٢٢. **ديوان طرفة بن العبد**، شرح الأعلم الشنتمري (٤١٠ – ٤٧٦ هـ)، تحقيق درية الخطيب ولطفي الصقال، ط٢٠٠٠م، المؤسسة العربية، بيروت، لبنان .

٢٣. **ديوان عبيد بن الأبرص**، شرح أشرف أحمد عدرة، ط١، ١٩٩٤م/١٤١٤هـ، دار الكتاب العربي، بيروت .

٢٤. **ديوان عدي بن الرقاع العاملي**، جمع وشرح ودراسة: حسن محمد نور الدين، ط١، ١٩٩٠م / ١٤٠١هـ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان .

٢٥. **ديوان عروة بن الورد**، شرح ابن السكيت يعقوب بن اسحق، (ت ٢٤٤هـ) حققه واشرف على طبعه عبدالمعين الملوحي، مطابع وزارة الثقافة والإرشاد القومي، (د. ت) .

٢٦. **ديوان الفرزدق**، شرحه وضبطه وقدم له : علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان (د.ط) .

٢٧. **ديوان لبيد بن ربيعة العامري**، دار صادر، بيروت .

٢٨. **ديوان الهذليين**، القسم الثاني، ط٢، القاهرة، مطبعة دار الكتب المصرية، ١٩٩٥ .

٢٩. الزوزني، أبو عبدالله الحسين، **شرح المعلقات السبع**، ط٤، ١٩٨٠م، مكتبة المعارف، بيروت.

٣٠. السكري، أبو سعد الحسن بن الحسين، **شرح أشعار الهذليين**، تحقيق عبدالستار أحمد، (د.ط)، دار المعارف، مصر، ١/١٩٥٢ .

٣١. **شرح ديوان أبي تمام**، ضبطه وشرحه شاهين عطية، ط٢/ ٢٠٠٣ /١٤٢٤هـ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان .

٣٢. **شرح ديوان الأخطل**، شرح وتحقيق سوزان عكاري، ط/١، ٢٠٠٣، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان .

٣٣. **شرح ديوان جرير**، شرحه وقدم له مجيد طراد، ط/١، ٢٠٠٣، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان .

٣٤. الضبي، المفضل بن محمد،**المفضليات**، تحقيق:عمر فاروق الطباع، ط/١٤١٩/١هـ/١٩٩١م، شركه دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع .

٣٥. القرشي، أبو زيد، **جمهرة أشعار العرب**، شرحه وضبطه وقدم له علي فاعور، ط٢، ١٤١٢هـ / ١٩٩٢م، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان .

٢- المراجع :

١. إبراهيم، زكريا، **مشكلة الحياة**، دار مصر للطباعة، القاهرة، ١٩٧١م .

٢. أبو أحميدة، محفوظ محمد، **قراءات في الأسطورة**، منشورات اللجنة الشعبية العامة للثقافة والإعلام، ط١، ٢٠٠٧ .

٣. أحمد، محمد فتوح، **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، ط٢، ١٩٧٨م، دار المعارف .

٤. أدونيس، علي أحمد عقل، **زمن الشعر**، ط٢، دار العودة، بيروت .

٥. أدونيس، **مقدمة للشعر العربي**، ط٢، ١٩٧٩، دار العودة، بيروت

٦. التبريزي، الخطيب، **شرح ديوان عنترة**، دار الكتاب العربي، ط١، ١٤١٢هـ ١٩٩٢م، قدم له مجيد طراد .

٧. أسامه يوسف شهاب، **الحركة الشعرية النسوية في فلسطين والأردن ١٩٤٨ – ١٩٨٨**، ط١، ٢٠٠٠، وزارة الثقافة عمان – الاردن .

٨. إسماعيل، عز الدين، **الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، ط٣، المركز العربي، القاهرة، ١٩٧٨.

٩. الأصفهاني، الراغب، (ت ٥٠٢ هـ)، **مفردات غريب القرآن**، تحقيق نديم مرعشلي، مطبعة التقدم العربي، القاهرة، ١٩٧٢ .

١٠. الأصفهاني، الراغب، **المفردات في غريب القرآن**، تحقيق محمد سيد كيلاني، دار المعرفة، بيروت، لبنان (د.ت) .

١١. الأصفهاني، الراغب، **محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء**، ج٢/١، مجلد٢/١.

١٢. ابن أبي أصيبعه، احمد بن القاسم السعدي الخزرمي (ت/٦٦٨هـ) **عيون الأنباء في طبقات الأطباء**، ضبطه وصححه : محمد باسل عيون السود، ط/١، ١٤١٩هـ -١٩٩٨م .

١٣. اطيمش، محسن، **دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر**، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، سلسلة دراسات ٣٠١، ١٩٨٢م .

١٤. أمين، احمد، **فجر الإسلام**، ط ١٠، ١٩٦٩، دار الكتاب العربي .

١٥. باقر، طه، **ملحمة كلكامش**، مطابع الجمهورية، وزارة الإعلام، بغداد، ط٢، ١٩٧١ .

١٦. بدوي، عبدالرحمن، **الزمان الوجودي**، ط٣، ١٩٧٣، دار الثقافة، بيروت .

١٧. بلحاج، كاملي، **أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة، قراءة في المكونات والأصول (دراسة)**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٤ .

١٨. الرباعي، عبدالقادر، **الصورة الفنية في شعر أبي تمام،** ط١، ١٩٨٠م، جامعة اليرموك، أربد.

١٩. الرباعي، عبر القادر، **الطير في الشعر الجاهلي،** ط١، ١٩٨٨، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، بيروت .

٢٠. الرواشدة، سامح، **القناع في الشعر العربي الحديث (دراسة في النظرية والتطبيق)،** ط١، ١٩٩٥، مطبعة كنعان، الأردن – أربد .

٢١. الرواشدة، سامح، **فضاءات الشعرية، دراسة في ديوان أمل دنقل،** المركز القومي للنشر، أربد، (د.ت)، (د.ط) .

٢٢. ابن منظور، **لسان العرب،** صححه أمين محمد عبدالوهاب ومحمد الصادق، ط٣، (ج١/٥/٦/١٢/١٣/١٥)، دار أحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت – لبنان .

٢٣. ت. س.إليوت، **مقالات في النقد الأدبي،** ترجمة لطيفة الزيات، دار الجيل للطباعة، القاهرة.

٢٤. الجاحظ، ابو عثمان (ت ٢٥٥هـ)، **البيان والتبيين،** المجلد ١ -٣، ج(١/٢/٣)، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان .

٢٥. جاد، عزت محمد، **نظرية المصطلح النقدي،** الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢م .

٢٦. جادو، عبدالعزيز، **كتاب الروح والخلود بين العلم والفلسفة،** تقديم رؤوف عبيد، سلسلة اقرأ ٣٢٦، فبراير/١٩٧٠، دار المعارف بمصر .

٢٧. الجزار، محمد فكري، **الشعري عند محمود درويش،** ط١، ٢٠٠١، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة .

٢٨. الجسماني، عبدالعلي، **سيكولوجية الابداع في الحياة،** ط١، ١٤١٦هـ، ١٩٩٥م، الدار العربية للعلوم .

٢٩. الجمحي، محمد بن سلام (١٣٩هـ /٢٣١هـ)، **طبقات فحول الشعراء،** قرأه وشرحه : محمود محمد شاكر، السفر الأوّل، مطبعة المدني، القاهرة (د.ت) .

٣٠. ابن جعفر، قدامة، **نقد الشعر،** تحقيق وتعليق محمد عبدالمنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت (د.ت) .

٣١. ابن جني، ابو الفتح عثمان، **المحتسب في تبين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها،** (د.ط)، (د.ت)، ج١ .

٣٢. جيدة، عبدالحميد، **الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر،** ط١، ١٩٨٠م، بيروت .

٣٣. حبيب، بروين، **تقنيات التعبير في شعر نزار قباني،** ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩م .

٣٤. حداد، علي، **أثر التراث في الشعر العراقي الحديث،** ط١، ١٩٨٦، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد .

٣٥. حسن، عزة، **ديوان أبن مقبل،** مطبوعات مديرية إحياء التراث، دمشق، ١٩٦٢م .

٣٦. الحموي، ياقوت بن عبدالله، **معجم الأدباء (إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب)،** تحقيق عمر فاروق الطباع، ط/١، ١٤٢٠ هـ - ١٩٩٩م، ج٤/٣/٢/١، مؤسسة المعارف، بيروت، لبنان .

٣٧. خليل، نجلاء عاطف، **في علم الاجتماع الطبي،** ثقافة الصحة والمرض، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، (د.ط) سنة الطبع ٢٠٠٦ .

٣٨. درويش، عيسى سلمان، **الموت في شعر السياب ونازك الملائكة،** دراسة مقارنة، ١٤٢٣ هـ ٢٠٠٣م، (د.ط)، (د.ن)

٣٩. درويش، محمود، وسميح القاسم، **الرسائل،** ط١، ١٩٩٠م، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء .

٤٠. ابن دريد، ابو بكر محمد بن الحسين الأزدي البصري (ت ٣٢١هـ) **جمهرة اللغة،** طبعة جديدة بالاوفست، مكتبة المثنى، بغداد، (د.ت) .

٤١. ابن دريد، ابو بكر محمد بن الحسن، **جمهرة اللغة،** حققه وقدم له : رمزي منير بعلبكي، ط/١ تشرين الثاني ١٩٨٧م، ج/٢، دار العلم للملايين، بيروت - لبنان .

٤٢. دريزة سقال، **الأرض الخراب والشعر العربي الحديث،** دراسة تأثير قصيدة ت.س إليوت في الشعر العربي، ط١، ١٩٩٢، منشورات ميريم، لبنان .

٤٣. الدليمي، عبدالرزاق خليفة، **هاجس الخلود في الشعر العربي حتى نهاية العصر الأموي،** دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد٢٠٠١

٤٤. أبو ديب، كمال، **في البنية الإيقاعية للشعر العربي،** ط٢، ١٩٨١م، دار العلم للملايين، بيروت.

٤٥. أبو الرُب، صلاح الدين، **الطب والصيدلة عبر العصور،** الأهلية للنشر والتوزيع، ١٤١٢هـ ١٩٩١ م .

٤٦. رحيم، مقداد، **رثاء النفس في الشعر الأندلسي،** ط١، ١٤٢٧هـ ٢٠٠٧م، عمان، جهينة للنشر والتوزيع .

٤٧. رضوان، عبدالله، **كتاب الآخر في شعر محمود درويش – دراسة سوسيولوجية** .

٤٨. زايد، علي عشري، **بناء القصيدة العربية الحديثة،** ط٤، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٩٦ .

٤٩. زايد، علي عشري، **استدعاء الشخصيات التراثية،** القاهرة، دار الفكر العربي، ١٩٩٧م.

٥٠. الزبيدي، (ت ١٢٠٥ هـ)، **تاج العروس،** تحقيق مجموعة من الأساتذة، ج١٠، مطبعة الوحدة، سوريا، (د.ت) .

٥١. ابن زكريا، احمد بن فارس، **معجم مقاييس اللغة**، ط/٣، ١٤٠٥هـ، ٣١١/٥، ستة اجزاء، مصر :البابي الحلبي .

٥٢. ابن فارس، **مقاييس اللغة**، ط/١، دار إحياء التراث العربي، بيروت ـ لبنان، ٢٠٠١ م.

٥٣. ساعي، أحمد بسام، **حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه**، ط١، دار المأمون للتراث، دمشق، ١٩٨٧ .

٥٤. السامرائي، إبراهيم، **لغة الشعر بين جيلين**، ط٣، ١٩٨٢م، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت .

٥٥. السعافين، إبراهيم، **لهب التحولات**، دراسات في الشعر العربي الحديث، ط١، ١٤٢٨هـ/٢٠٠٧م، دار العالم العربي للنشر والتوزيع، دبي .

٥٦. سعيد، خالدة، **حركية الإبداع**، ط١، ١٩٧٩، دار العودة، بيروت .

٥٧. السعيد، عبدالله عبد الرزاق، **نشأة الطب**، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، ١٩٨٥ .

٥٨. ابن سلامه، رجاء، **العشق والكتابة**، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، ط١، ٢٠٠٣ .

٥٩. سويدان، سامي، **بدر شاكر السياب وريادة التجديد في الشعر العربي الحديث**، ط١، ٢٠٠٢، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان.

٦٠. سيبويه، ابو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، **الكتاب**، تحقيق عبدالسلام هارون، عالم الكتب، بيروت، ج٣ .

٦١. ابن سينا، الشيخ الرئيس الحسين بن علي، **القانون في الطب**، تحقيق وتعليق : سعيد اللحام، ط/١، (د.ت)، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع .

٦٢. ابن سينا، الشيخ الرئيس أبو علي الحسين بن علي، **القانون في الطب**، طبعة جديدة بالأوفست، عن طبعة بولاق ج/١، مكتبة المثنى، بغداد، (د.ت) .

٦٣. شاهين، سمير الحاج، **اللحظة الأبدية، دراسة الزمان في أدب القرن العشرين**، ط١، ١٩٨٥م، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت .

٦٤. الشنتمري، أبو الحسين علي بن بسام (ت ٥٤٢ هـ)، **الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة**، تحقيق : إحسان عباس، القسم الأول، المجلد الاول، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ١٤١٧هـ .

٦٥. شيخو، لويس، **شعراء النصرانية قبل الإسلام**، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٨٢ .

٦٦. صالح خليل أبو أصبع، **الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ عام ١٩٤٨ حتى ١٩٧٥**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت .

٦٧. الصكر، حاتم، **ما لا تؤديه الصفة، المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية**، ط١، ١٩٩٣، دار كتابات، بيروت .

٦٨. الصكر، حاتم، مرايا نرسيس، **الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة،** ط١، ١٤١٩هـ، ١٩٩٩م، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت .

٦٩. **صورة الآخر العربي ناظراً ومنظوراً إليه،** تحرير الطاهر لبيب، ط١، ١٩٩٩، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان .

٧٠. الطريفي، يوسف عطا، **أبو القاسم الشابي، حياته وشعره،** ط١، ٢٠٠٩، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن – عمان .

٧١. عباس، إحسان، **بدر شاكر السياب، دراسة في شعره وحياته،** ط٥، ١٩٨٣م، دار الثقافة بيروت – لبنان .

٧٢. عبدالرحمن، إبراهيم، **قضايا الشعر في النقد العربي،** ط٢، ١٩٨١م، دار العودة، بيروت .

٧٣. عبيد، محمد صابر، **القصيدة العربية الحديثة، بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينيات،** إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١ .

٧٤. أبو العزم، طلعت، **الرؤية الرومانسية للمصير الإنساني لدى الشاعر العربي الحديث،** ١٩٩٥، (د.ن) .

٧٥. العسكري، ابو هلال، **ديوان المعاني،** عن نسخة الإمامين العظيمين : الشيخ محمد عبده والشيخ محمد محمود الشنقيطي، مع مقابلة المشكل بنسخة المتحف البريطاني، مكتبة القدس، (د.ط)، (د.ت) .

٧٦. العشماوي، محمد زكي، **دراسات في النقد الأدبي المعاصر،** دار النهضه، بيروت ١٩٨٣ .

٧٧. عقاق، قادة، **دلالة المدينة في الخطاب الشعري المعاصر،** دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠١ .

٧٨. علي، جواد، **المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام،** ج/٨، ط/٢، اذار ١٩٧٨، دار العلم للملايين، بيروت، مكتبة النهضة، بغداد .

٧٩. علي، ناصر، **بنية القصيدة في شعر محمود درويش،** ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠١م .

٨٠. عوض، ريتا، **بنية القصيدة الجاهلية،** الصورة الشعرية لدى أمرئ القيس، ط/١٩٩٢/١، دار الآداب، بيروت .

٨١. عيّاد، شكري محمد، **بين الفلسفة والنقد،** منشورات أصدقاء الكتاب، القاهرة، ١٩٩٠م .

٨٢. عيلان، عمر، **النقد العربي الجديد،** مقاربة في نقد النقد، ط١، الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠١٠ .

٨٣. فتوح، أحمد محمد، **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر،** مصر، دار المعارف، ١٩٧٧.

٨٤. فوكو، ميشال، **يجب الدفاع عن المجتمع**، ترجمة وتقديم الزواوي بعوره، ط١، ٢٠٠٣، دار الطليعة، بيروت، لبنان .

٨٥. الفيروز آبادي، محمد بن يعقوب بن محمد، (ت ٨١٧ هـ) **القاموس المحيط** ط/١، (د.ت)، ٥٢٥/٢، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية.

٨٦. القالي، أبو علي إسماعيل بن القاسم، **ذيل الأمالي والنوادر**، ط٢، ١٤٠٧هـ / ١٩٨٧م، لجنة إحياء التراث العربي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، دار الجيل، بيروت – لبنان،

٨٧. القصيري، فيصل، **بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة**، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ٢٠٠٦ .

٨٨. القمري، ابي منصور الحسن بن نوح، **كتاب التنوير في الاصطلاحات الطبية**، تحقيق وفاء تقي الدين، (د.ت)

٨٩. قطب، محمد، **دراسات قرآنية**، ط٢، ١٤٠٠ – ١٩٠، دار الشروق، بيروت .

٩٠. القيرواني، ابن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد، ط١، ١٩٧٢، ج١، بيروت، دار الجليل للنشر، ١٣٤/ ط٥، دار الجليل للنشر والتوزيع، سوريا، ١٩٨١ .

٩١. ابن كثير، اسماعيل (ت ٧٧٤ هـ)، **البداية والنهاية**، المجلد الاول، الجزء الثاني، ط١، ـ١٤٢١هـ/٢٠٠١م، دار المنار للنشر والتوزيع.

٩٢. الكردي، عبدالرحيم، **الذاتية والغيرية**، ط١، مكتبة الآداب، القاهرة ٢٠٠٦ .

٩٣. كمال أبوديب،**الشعرية**، مؤسسة الابحاث العربية، بيروت، ١٩٨٧، ط١ .

٩٤. الكندري، يعقوب يوسف، **الثقافة والصحة والمرض**، رؤية جديدة في الأنثربولوجيا المعاصرة، جامعة الكويت، ٢٠٠٣، مجلس النشر العلمي، لجنة التأليف والتعريب والنشر .

٩٥. كنعان، احمد محمد، **الموسوعة الطبية الفقهية**، ط/١، ١٤٢٠هـ، دار النفائس .

٩٦. كوهين، جان، **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة : محمد الولي وزميليه، دار توبقال للنشر، المغرب - الدار البيضاء، ١٩٨٦.

٩٧. مارسيل مارتن، **اللغة السينمائية**، ترجمة سعد مكاوي، ط/١، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، ١٩٦٤ .

٩٨. المبرد، أبي العباس، (ت ٢٨٥ هـ)، **الكامل في اللغة والأدب**، تحقيق : عبدالحميد هنداوي، ط١، ١٤١٩ هـ ١٩٩٩ م، ج١، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ..

٩٩. مجاهد، أحمد، **أشكال التناص الشعري**، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب .

١٠٠. محمد صلاح زكي أبو حميده، **الخطاب الشعري عند محمود درويش،** دراسة اسلوبية، ط ١، ١٤٣١/ ٢٠٠٠ مطبعة مقداد، غزة .

١٠١. محمد عبد المطلب،**قراءة ثانية في شعر امرئ القيس،** ط ١٩٨٦ .

١٠٢. مخلوف، اقبال، **العمل الاجتماعي في مجال الرعاية الطبية،** اتجاهات تطبيقية، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ١٩٩١ .

١٠٣. أبو مراد، فتحي (محمد رفيق)، **شعر أمل دنقل: دراسة أسلوبية،** عالم الكتب الحديث، أربد - الأردن، ١٤٢٢هـ / ٢٠٠٣م .

١٠٤. مراشدة، عبدالباسط، **أثر مضمون الحياة والموت في بناء القصيدة في شعر بدر شاكر السياب،** ط١، ٢٠٠٥م، دار ورد للنشر والتوزيع، عمان – الأردن .

١٠٥. المساوي، عبدالسلام، **جماليات الموت في شعر محمود درويش،** ط١، ٢٠٠٩ دار الساقي، بيروت- لبنان .

١٠٦. المساوي، عبدالسلام، **النقد والحداثة،** دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ديسمبر ١٩٨٣.

١٠٧. **المعجم الوسيط،** مجمع اللغة العربية، ج٢، قام بإخراجه إبراهيم مصطفى وآخرون، أشرف على طبعه عبدالسلام هارون، المكتبة العلمية طهران .

١٠٨. مفتاح، محمد، **تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)،** دار التنوير، بيروت، ١٩٨٥م.

١٠٩. ميرهوف، هانز، **الزمن في الأدب،** ترجمة سعد مرزوق، مراجعة العوضي الوكيل، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، ١٩٧٠م .

١١٠. نصرت عبدالرحمن، **الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، في ضوء النقد الحديث**،منشورات الجامعة الأردنية ومكتبة الأقصى، عمان ١٩٧٦ .

١١١. النقاش، رجاء، **دراسة نقدية وفكرية لرواية ذاكرة الجسد ورواية وليمة لأعشاب البحر،** ط١، يناير ٢٠٠١، مؤسسة دار الهلال .

١١٢. هلال، ريم، **حركة النقد العربي الحديث حول الشعر الجاهلي،** دراسة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩ .

١١٣. هلال، عبدالناصر، **تراجيديا الموت في الشعر العربي المعاصر،** ط١، مركز الحضارة العربية للإعلام والنشر، القاهرة ٢٠٠٥ .

١١٤. هلال، عبدالناصر، **خطاب الجسد في شعر الحداثة،** قراءة في شعر السبعينات، مركز الحضارة العربية، ٢٠٠٥ .

١١٥. هلال، محمد غنيمي، **النقد الأدبي الحديث،** دار الثقافة، بيروت، لبنان- دار العوادة، بيروت، لبنان، ١٩٧٣م .

١١٦. يني، مريئد، **المرض والشفاء من الفراعنة إلى الآن،** كتاب الهلال، عدد ٢١٠، جمادى الثاني، ١٣٨٨، سبتمبر ١٩٦٨، سلسلة ثقافية شهرية تصدر عن دار الهلال .

١١٧. يوسف، حسني عبدالجليل، **الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي،** ط ١، ١٩٨٠، ملتزم النشر والطبع، مكتبة النهضة المصرية، دار الاتحاد العربي للطباعة والنشر .

١١٨. يوسف، حسني عبدالجليل، **موسيقى الشعر العربي،** ج١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٩م .

٣- الدوريات :

١. إبراهيم، ريكان، **الأسس الفنية للتجريب الشعري**، الأقلام، ع ١١ – ١٢، ١٩٨٦م .

٢. أحمد نصيف الجنابي، **الخيال في شعر السياب**، مجلة الأقلام، ج٢، السنة الثانية، بحث رقم ١٧٨، ١٩٦٥م .

٣. بدوي، عبدالرحمن، **الزمن بالمذهب الوجودي عند مارتن هيدجر**، (بحث)، مجله عالم الفكر، الكويت، م٨، ع ٢، ١٩٧٧ .

٤. البياتي، سوسن، **التجسيد المأساوي للأنا الساردة في شعر السياب**، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، العدد٥، مجلد ١٤، آيار ٢٠٠٧ .

٥. الجابري، متقدم، **هاجس الموت في شعر صلاح عبدالصبور**، مجلة الأثر، ع ١٠ .

٦. الجمالي، حافظ، **الحداثة والشعر وتجديد الحياة العربية**، الموقف العربي، دمشق، ع ١٩٣/ ١٩٤، أيار – حزيران، ١٩٨٧، س١٧ .

٧. ربابعة، موسى، **التكرار في الشعر الجاهلي – دراسة أسلوبية**، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، مج ٥، ع١، ١٩٩٠م .

٨. رزيج، ستار جبار، **الوطن في نتاجات الرمق الأخير في شعر السياب**، إقبال والليل نموذجاً، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، ج٣، ع٤، ٢٠٠٩م .

٩. سعدون، نادية هناوي، **سردية الآخر في تجسيد استلاب الذات**، قراءة نقدية في رواية التجذيف في الوحل، مجلة دراسات في اللغة العربية، السنة الثالثة، عدد١٢، شتاء١٩٢١هـ، ٢٠١٣م.

١٠. سليمان،خالد، **خليل حاوي،دراسة في معجمه الشعري**، مجلة فصول، ع ١_٢، مايو، ١٩٨٩.

١١. سورينا، جان شارل، **تاريخ الطب من فن المداواة إلى علم التشخيص**، عالم المعرفة، ترجمة: ابراهيم البجلاتي، عدد٢٨١ مايو ٢٠٠٢ .

١٢. شوابكة، محمد، **الغربة والإغتراب، دراسة في شعر ابن دراج الأندلسي**، مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد الرابع، العدد ٢، كانون أول، ١٩٨٩، مؤتة – الأردن .

١٣. شورون، جاك، **الموت في الفكر الغربي**، ترجمة : كامل يوسف حسين، عالم المعرفة، عدد٦، جمادى الآخرة ١٤٠٤هـ .

١٤. الشيخ، خليل، **جدارية محمود درويش بين تحرير الذات ووعي التحرر منها**، مجلة نزوى، العدد ٢٥، كانون ثاني/يناير ٢٠٠١ .

١٥. عثمان، اعتدال، **المكان (قراءة أولى)**، الأقلام، ع٢، شباط، ١٩٨٦م .

١٦. عيد، رجاء، **القصيدة الجديدة بين التجديد والتجدد**، مجلة فصول، مجلد ١٥، ع٢، صيف ١٩٩٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة .

١٧. غنيم، سيد محمد، **مفهوم الزمن عند الطفل**، مجلة عالم الفكر، الكويت، مجلد ٨، ع٢، ١٩٧٧.

١٨. قطوس، بسام، **البنى الإيقاعية في مجموعة محمود درويش، حصار لمدائح البحر**، أبحاث اليرموك، الملجد٩، ع١، ١٤١١-١٩٩١ .

١٩. مجلة الثقافة الأجنبية سنة ١٩٨٨، عدد٤، **الصورة الفنية** ترجمة: نايف عجلوني وخالد سليمان.

٢٠. محمود صالح، عالية، **اللغة والتشكيل في جدارية درويش**، مجلة جامعة دمشق، مجلد ٢٦، عدد ٣+٤، ٢٠١٠م .

٢١. المساوي، عبدالسلام، **الموت من منظور الذات: قراءة في جدارية محمود درويش**، مجلة عالم الفكر، مجلد ٣٥، ع٤، إبريل-يونيو٢٠٠٧ .

٢٢. اليافي، نعيم، **ثلاث قضايا حول الموسيقى في القرآن**، مجلة التراث العربي، ع ١٥ – ١٦، نيسان ١٩٨٤م، إتحاد الكتاب العرب، دمشق .

٢٣. هيمة، عبدالحميد، **علامات في الابداع الجزائري**، دراسات نقدية، ج١، ط٢، رابطة اهل القلم، صطيف، الجزائر .

٤ـ الرسائل الجامعية :

١. البطاط، رائد حميد مجيد، **جدلية الذات الآخر، في شعر سجون العصرين الأموي والعباسي (دراسة نفسية)**، أطروحة دكتوراه، جامعة البصرة، كلية الآداب، قسم اللغة الأدبية، إشراف أ.د:مزهر السوداني، ١٤٣٢هـ / ٢٠١١م .

٢. وقاد، مسعود، **جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر البياتي**، رسالة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر – باتنة، ٢٠١١ .

٥ـ الشبكة العنكبوتية :

١. عوالم شعرية معاصرة، أمل دنقل، أنسنة الموت، سلسلة كتاب العربي، عدد ٨٨ – ٢٠١٢/٤ . **www.alarabimag.net**،

٢. رحلة شاقة في ملكوت الموت، محمد إدراغة، **http://www.aslimnet.free.fr** .

٣. التناص وتحولات الشكل في بنية القصيدة عند السياب، صبري حافظ – **www.qonat.org** .

٤. أدب، الموسوعة العالمية للشعر، **http://www.adab.com** .

٥. الرموني،حسن، دلالة الموت عند محمود درويش من خلال–جدارية **www.alababia.net.**

٦. جدارية محمود درويش بين تحرير الذات ووعي التحرر منها- خليل الشيخ،

http://www.mahmoddarwish.com .